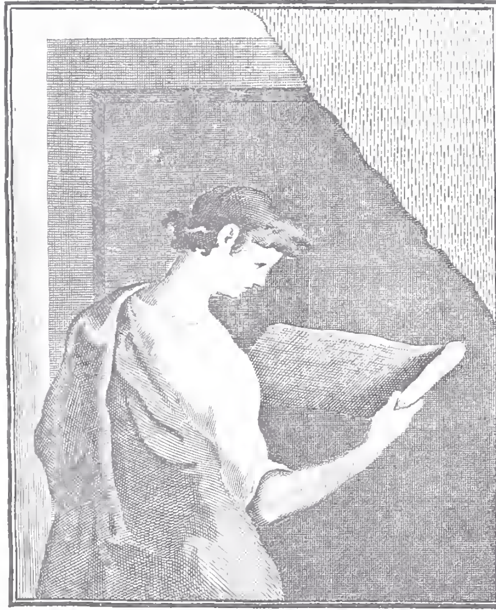


LES ARTS

1907

LES ARTS

Revue Mensuelle des Musées, Collections Expositions

SIXIÈME ANNÉE ✣ 1907



PARIS

GOUPIL & CIE

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

24, BOULEVARD DES CAPUCINES, 24

LES ARTS

SIXIÈME ANNÉE — 1907

TABLE DES MATIÈRES

TEXTE

MUSÉES

COLLECTIONS

EXPOSITIONS

DISSERTATIONS ET POLÉMIQUES

TRIBUNE DES ARTS

TABLE DES GRAVURES

TABLE GÉOGRAPHIQUE

MUSÉES

MUSÉE DU LOUVRE

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

COLLECTIONS

COLLECTION DE M. GUSTAVE DREYFUS

SCULPTURE

COLLECTION DE M. EUGÈNE FISCHHOF

COLLECTION DE MADAME CHARLES FLOQUET

COLLECTION DE MADAME GARDNER

COLLECTION DE M. ALEXIS GODILLOT

COLLECTION DE M. RAYMOND KŒCHLIN

ANCIENNE COLLECTION LÉOPOLD GOLDSCHMIDT

COLLECTION DE M. LOUIS GONSE

COLLECTION DE M. LE COMTE DE GUILHIERMIER

COLLECTION DE M. E.-M. HODGKINS

COLLECTION DE M. O. HOMBERG

COLLECTION DE MM. INDJOUDJIAN FRÈRES

COLLECTION DE M. KÉLÉKIAN

COLLECTION DE LORD HYLTON (LONDRES)

COLLECTION DE M. LÉOUZON LE DUC

COLLECTION DE M. LEPRIEUR

COLLECTION DE M. LÉVY

COLLECTION DE M. DE MADRAZO

COLLECTION DE M. LE COMTE R. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC

COLLECTION DE M. LE DUC DE MORNY.

ANCIENNE COLLECTION MUNRO

COLLECTION DE MM. G. ET H. PANNIER

EXPOSITIONS

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS (SALON DE 1907)

EXPOSITION DES PORTRAITS PEINTS OU DESSINÉS DU XIIIe AU XVIIe SIECLE FAITE A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE PARIS

(Voir à Bibliothèque nationale et à Bibliothèque de l'Arsenal)

EXPOSITION DE TISSUS ET DE MINIATURES D'ORIENT AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

(Voir aux Collections et au musée des Arts décoratifs)

EXPOSITION DE PORTRAITS DE FEMMES A BAGATELLE

(Voir aux Collections)

EXPOSITION D'ŒUVRES DE FRAGONARD ET DE CHARDIN

(Voir aux Collections et aux Musées)

EXPOSITION D'ART FRANÇAIS A LONDRES

EXPOSITION D'ART ITALIEN MODERNE A PARIS

EXPOSITION D'ANCIEN ART OMBRIEN A PÉROUSE

TABLE ALPHABÉTIQUE ET SYSTÉMATIQUE

TABLEAUX PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES

SCULPTURES

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES SCULPTEURS

OBJETS D'ART

PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

ART DÉCORATIF — MOBILIER — COSTUME

IVOIRES

OBJETS D'ÉGLISE

Chef de saint Baudime, reliquaire, cuivre doré, XIIe siècle (église de Saint-Nectaire, Puy-de-Dôme), n° **71**, p. 22.

Châsse de Saint-Étienne-de-Muret, émaux champlevés, cuivre doré, filigranes et cabochons, fin du XIIe siècle (église d'Ambazac, Haute-Vienne), n° **71**, p. 23.

Crosse épiscopale, argent doré et ciselé rehaussé d'émaux, fin du XIVe siècle (cathédrale de Città di Castello), n° **71**, p. 18.

Croix processionnelle, argent doré et émaillé, par Paolo Vanni, de Pérouse, datée de 1398 (église Santa Maria Maggiore, Spello), n° **71**, p. 20.

Reliquaire de saint Benoit, argent ciselé et doré, daté de 1450 (Norcia, Municipe) n° **71**, p. 21.

Croix processionnelle, argent et métal doré, fin du XVe siècle (église de S. Donato, Gualdo Tadino), n° **71**, p. 20.

Reliquaire du Saint Anneau, argent ciselé et doré, par Cesarino et Federico del Roscetto, exécuté en 1511 (cathédrale, Pérouse), n° **71**, p. 21.

Reliquaire provenant de l'abbaye de Sant' Eutizio, cuivre doré et argent niellé, daté de 1544 (Pinacothèque communale, Spolète), n° **71**, p. 19.

ART ANTIQUE

La Prêtresse d'Anzio (musée national romain), n° **69**, p. 30 et 31.



Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, Paris.

1907 JANVIER N° 61

LES ARTS



PUBLIÉ PAR
GOUPIL & CIE
ÉDITEURS
IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT
& CIE ÉDITEURS
IMPRIMEURS
SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS
D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**

A la Bénédictine



Savez-vous liqueur douce et fine
Relevant l'esprit et le cœur
Surpassant la BÉNÉDICTINE ?
Est-il élixir plus charmeur ?

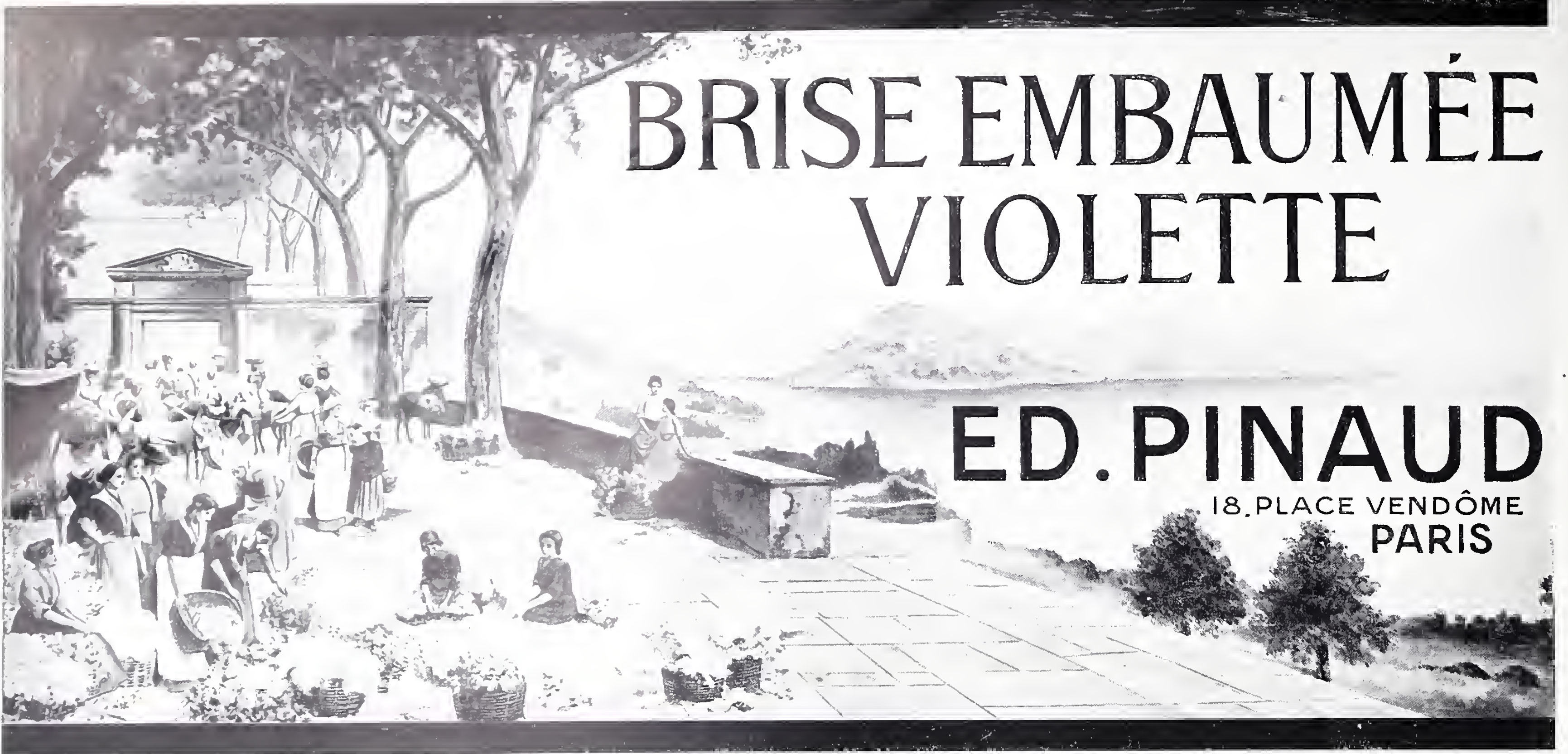
Non, jamais nectar plus suave
Ne fut offert à notre goût
En nous prodiguant davantage
Plaisir, bonheur, santé surtout.

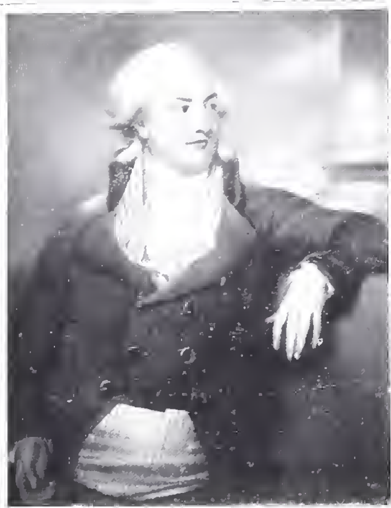
Sa couleur est blonde et vermeille,
Son parfum est plus doux encor.
Dit l'Opéra... oui, c'est merveille
Quand on la verse en un flot d'or,

SYLVAIN NOËL.



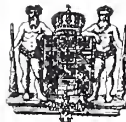
EN MARAUDE
Aquarelle de JOB





PORTRAIT D'UN OFFICIER
Pastel signé par J. RUSSEL, R. A.

ANTIQUAIRE
de la
COUR IMPÉRIALE
D'ALLEMAGNE



OBJETS D'ART
et de CURIOSITÉ
ANCIENS

TABLEAUX de Maîtres
anciens

MUNICH

IULIUS BÖHLER

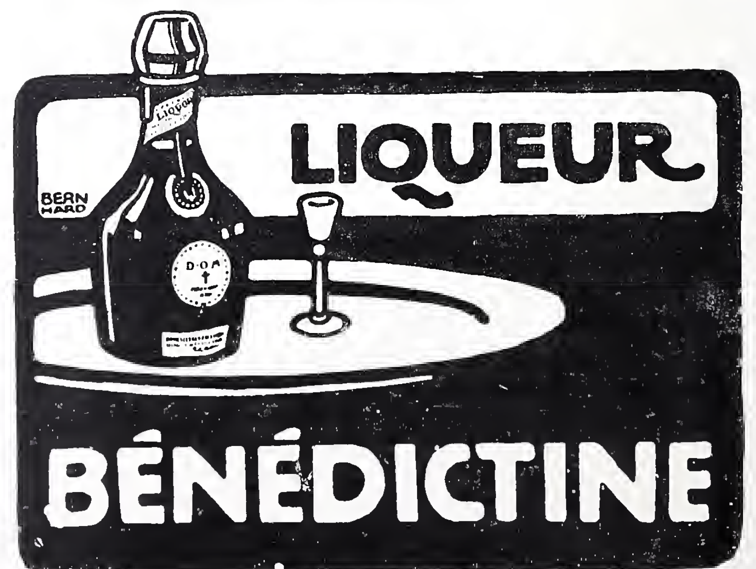


BYRRH

TONIQUE HYGIÉNIQUE
VIN GÉNÉREUX et QUINQUINA
Recommandé aux Familles



EXIGER la **BOUTEILLE D'ORIGINE**



LES ARTS

N° 61 — PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK — Janvier 1907



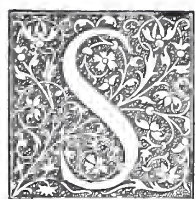
L'HOTEL DE LAUZUN

LA CHAMBRE DE PARADE. — 1er ÉTAGE

(Fragment de la décoration)

L'HOTEL DE LAUZUN. — REZ-DE-CHAUSSÉE. — VUE D'ENSEMBLE DU SALON

L'HOTEL DE LAUZUN



Sur le quai d'Anjou, dans cette région parisienne où chaque logis sert d'asile aux souvenirs du temps passé, où il n'est point de demeure qui n'offre des spécimens d'un art parfait et séduisant, se dresse une sombre façade où les siècles ont mis leur patine. Les hautes fenêtres sont dépourvues de tout ornement de sculpture ; seul, le balcon, avec sa belle grille en fer ouvragé, d'un dessin si harmonieux, d'un contour si élégant, règne à la hauteur du premier étage, et c'est l'unique note de grâce sur ces deux étages d'aspect noble et imposant, que viennent assombrir les combles d'ardoise. A droite, la porte monumentale donne accès. Une plaque de marbre noir s'érige, à son fronton, avec l'inscription en lettres dorées : « Hôtel de Lausun, 1657. »

C'est, à deux pas du somptueux hôtel que Le Vau fit construire pour le président Nicolas Lambert de Thorigny, l'une des dernières maisons privées, où survivent encore — presque intactes dans leur décor intérieur — les diverses pièces de l'habitation d'un grand seigneur du xvii[e] siècle. On peut y apprécier — mieux sans doute qu'à l'hôtel Lambert — la vie intime et sociable à l'aurore du « grand siècle », on se plait à évoquer — les lieux nous y invitent — les fantômes inquiétants, amusants, énigmatiques, d'Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier, plus connue sous son titre d'étiquette de « Grande Mademoiselle », et d'Antoine-Nompar de Caumont, le « cadet Lausun », vrai cadet de Gascogne, dont elle fit son amant, et — peut-être, mais grâce à un mariage clandestin, — son mari.

Cependant, si la postérité des nombreux possesseurs de l'hôtel n'a guère retenu que le nom du « petit homme blon-



L'HOTEL DE LAUZUN

VUE D'ENSEMBLE DE LA SALLE A MANGER

Partie droite. — Statue d'Apollon

dasse », de l' « aimé » de la Grande Mademoiselle, les bâtiments — avant d'assister aux phases de la fameuse liaison — virent s'étaler le faste et le luxe d'un traitant, Charles Gruyn, qui en fut le premier propriétaire.

D'ailleurs, ces constructions datent de l'époque même où la jonction de l' « isle Nostre-Dame » à l' « isle aux Vaches » donna naissance au quartier neuf de l'Ile-Saint-Louis. Au sieur Jean de La Grange, secrétaire de Louis XIII, revient l'honneur d'avoir acquis du Roi son maître le fonds de propriété des terrains qui s'étendaient entre les deux bras de la Seine. Le pont Marie, la rue Poulletier, la rue Le Regrattier, conservent les noms des trois entrepreneurs à qui La Grange confia la charge de tracer les rues, de construire des quais, et de jeter les ponts nécessaires aux communications des nouveaux habitants. Située à peu de distance du Marais et de la place Royale, qui étaient les séjours préférés de la haute société du temps, l' « Isle-Saint-Louis » fut tôt envahie par des magistrats, des enrichis et des nobles de fraîche souche.

On s'explique ainsi pourquoi le sieur Charles Gruyn ou Groin (l'orthographe demeure incertaine) tint à acquérir un terrain sur le quai d'Alençon (dénomination primitive du quai d'Anjou), vis-à-vis du port Saint-Paul et de l'île des Louviers. Ce Gruyn — qui écrivait son nom de telle sorte — est fils de cabaretier, d'origine infime par conséquent et bien loin, dès son enfance, des prodigalités fastueuses qu'il devait répandre dans la suite. Son père « honorable homme Philippe Groin *ou* Grouin », tenait le fameux « Cabaret d'honneur », la « Pomme de Pin », au bout du pont Nostre-Dame, rue de la Licorne, en la Cité. C'était le prédécesseur du célèbre Crenet, immortalisé par les vers de Boileau :

> Un laquais effronté m'apporte un rouge-bord
> D'un Auvernat fumeux, qui, mele de Lignage,
> Se vendait chez Crenet pour vin de l'Hermitage,
> Et qui, rouge et vermeil, mais fade et doucereux,
> N'avait rien qu'un goût plat, et qu'un déboire affreux.
>
> (Satire III, *le Repas ridicule.*)

En ces temps, cabarets et cabaretiers jouissaient d'une détestable réputation, encore que maints gens de robe et nombre de gens de lettres estimés eussent accoutumé d'y fréquenter. Aussi Philippe Gruyn avait-il soin d'inscrire sur tous papiers la formule « honorable homme » devant son nom ; mais sa fortune, sa grande fortune, le rendait-elle digne de cette appellation ?... Il l'assurait du moins, et les profits scandaleux réalisés dans son commerce de tavernier étaient, à l'en croire, bénéfices légitimes prélevés sur ses clients. Beau bourgeois, il rêvait pour son rejeton profits de plus haute allure et quelque titre de noblesse acquis à deniers comptants. Le jeune homme fut instruit par ses oncles, les frères du cabaretier, dans l'art d'enrichir sa caisse de toutes les subsistances qu'un entrepreneur de fournitures militaires — comme eux — ne fournissait point aux hommes de troupe. Grassement pourvu, Charles Gruyn parvint à obtenir l'office de « commissaire général des vivres pour la cavalerie légère ». Excellente occasion d'augmenter sans limites son pécule. Les « Mazarinades » chansonnèrent impitoyablement ces sangsues enrichies aux dépens de la fortune publique. Elles n'en prirent nul souci et poursuivirent leurs exactions.

Charles Gruyn ne tarda point à se faire anoblir à volonté. La terre de Noizières, près de Lagny, la terre des Bordes et maints fiefs de moindre importance le rendaient Monsieur Gruyn des Bordes, seigneur de Lagny, de Noizières et autres lieux.

En 1657, le traitant prend femme : c'est Mademoiselle Geneviève de Mouy, veuve du sieur de Lanquetot, maître d'hôtel de la reine mère Anne d'Autriche. Si l'on en croit cette bonne langue de Tallemant des Réaux, ce reporter avant le reportage, la construction de l'hôtel n'aurait pas eu lieu sans cet heureux événement. Bien que le terrain fût sa propriété depuis 1641, Gruyn ne se pressait guère de donner à Le Vau ses instructions. Mais, sur le désir de Geneviève de Mouy, la « belle maison de l'Isle » fut rapidement aménagée. « Elle ne s'était mariée avec le traitant, dit l'auteur des *Historiettes*, que par amour pour la grande dépense et parce qu'elle le sentait fort riche (1). » Au contrat, il fut stipulé de façon expresse que la future épouse « habitera la maison que le futur espoux faisait construire en l'isle Nostre-Dame, sur le quay regardant le quay Saint-Paul et non autre ». Gruyn des Bordes veilla avec empressement à l'exécution de la clause. Peu de temps après, des chiffres formés par les lettres G et M enlacées accompagnaient les armes des deux époux sur les décorations somptueuses des plafonds, sur les panneaux des portes, voire sur les plaques de l'âtre des cheminées.

L'hôtel de Lauzun était donc primitivement destiné à abriter le sieur des Bordes et sa fortune. Les initiales des familles Gruyn et de Mouy, unies par les liens du mariage, sont là pour en perpétuer le souvenir, tout comme les L M, inscrits dans les cadres décoratifs de la chambre à coucher du premier étage, rappellent le roman du beau Lauzun et de Mademoiselle de Montpensier, roman d'amour qui s'acheva sur des pages de haine et de mépris.

Mais l'hôtel ne passa point entre les mains de Lauzun sans incidents.

Depuis trois ans, Gruyn des Bordes se complaisait à mener l'existence opulente et oisive des anoblis de fraîche date, quand la disgrâce de Fouquet — avec qui il entretenait des relations intéressées — vint jeter le trouble. Fouquet ruiné, obligé de rendre gorge, c'étaient ses associés, ses protégés, découverts et contraints d'avouer leurs scandaleux bénéfices. Gruyn rendit donc des comptes en ce monde, avant de les rendre en l'autre, car sa mort suivit de près son emprisonnement...

Sur les quatre-vingt-dix millions de restitution (environ neuf cents millions d'aujourd'hui), imposés aux complices de Fouquet, les héritiers de Gruyn durent rendre — pour leur part — deux millions six cent mille livres (plus de vingt millions de notre monnaie). Heureusement, l'habile Geneviève de Mouy s'est fait donner — avant le désastre — l' « hostel de l'Isle Nostre-Dame » et une bonne terre en Normandie. La séparation de biens faite en temps opportun avait assuré à l'ancienne veuve de Lanquetot la jouissance de ces richesses.

Vingt ans plus tard, le fils de Gruyn céda l'hôtel à Lauzun, moyennant quatre-vingt mille livres... Le « petit Piguilhem », après avoir été colonel-général de dragons et favori du Roi, revenait d'une longue incarcération à Pignerol, convertie ensuite en exil sur les lamentations de la Grande Mademoi-

1. Voir : Tallemant des Réaux, *Historiettes*, t. VII, Madame de Lanquetot. — Édition de Monmerqué et Paulin Paris, Paris, 1858.



L'HOTEL DE LAUZUN

VUE D'ENSEMBLE DE LA SALLE A MANGER

Partie gauche. — Statue de Minerve

selle, inconsolable de l'absence de son amant. L'abandon par celle-là de la plus belle part de son apanage (le comté d'Eu, la principauté de Dombes et le duché d'Aumale), en faveur du duc du Maine, acquitta les insolences de Lauzun envers la personne royale.

Malgré ces sacrifices, Mademoiselle de Montpensier demeurait l'un des plus beaux partis de France, ce qui lui permit de consacrer toutes sommes nécessaires à l'achat de l'ancien hôtel. L'intermédiaire du cordonnier Féret, homme de paille du fils Gruyn, s'employa utilement à cette fin.

Voilà donc Lauzun et la Grande Mademoiselle de nouveau réunis sous les lambris dorés de la magnifique habitation !... La chambre à coucher de parade du premier étage, sur le quai, avec la chambre annexe, évoque par ses peintures, par sa décoration, les souvenirs des amours des deux illustres amants. Certes, si les murailles n'étaient point muettes, elles en conteraient de belles sur les nuits de cette liaison. Saint-Simon, à qui il faut toujours revenir pour connaître le revers du « grand siècle », nous présente la passion de Lauzun et de Mademoiselle comme une suite de querelles et de raccommodements. Mademoiselle était jalouse et Lauzun peu délicat, médiocrement porté à la fidélité, d'autant plus qu'Anne-Marie-Louise d'Orléans avait dépassé — et de beaucoup — la première jeunesse. Bref, « Lauzun se lassa d'être battu, et, à son tour, battit bel et bien Mademoiselle, tant qu'à la fin, lassés l'un de l'autre, ils se brouillèrent ». (Saint-Simon.)

Jadis, une vaste alcôve ornait la chambre de parade, suivant l'usage inauguré par Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet, l'« incomparable Arthénice » du monde des Précieuses. Le lit se dressait en arrière d'une balustrade, et la maîtresse de maison, conformément à la mode, recevait les visites couchée et revêtue de ses plus beaux atours. La famille de Pimodan, qui détint l'hôtel durant plusieurs années, convertit la pièce en grand salon. On remplaça la baie par un grand panneau entouré de glaces. Aux deux extrémités, deux panneaux provenant de la salle à manger et représentant Bacchus et Cérès.

Les *Amours de Vénus* se déroulent aux voussures et sur le plafond de cette pièce, et c'est une matière traitée d'un pinceau inspirée de l'École flamande, dans un style voisin de Pierre-Paul Rubens, qui avait donné l'exemple des formes amples et de riche carnation par ses peintures du Luxembourg.

L'ensemble de la décoration est d'un art opulent et majestueux, d'un style déjà éloigné des élégances nerveuses et fines de la Renaissance.

Les autres pièces présentent un égal intérêt, mais les seuls appartements où l'on rencontre des décors anciens sont ceux du premier et du second étage prenant vue sur le quai d'Anjou.

En visitant ces salles, d'une rare magnificence, on s'étonne aisément que l'air noble et sévère de la façade n'annonce en rien les admirables ornementations intérieures ; mais il sied de songer que les hôtels privés du XVIIe siècle furent ordonnés en vue de la vie de société, et non dans un dessein public. On se tromperait fort en supposant que Gruyn des Bordes rechercha la simplicité dans l'apparence extérieure de son logis, afin de dissimuler le faste, dont il s'entourait, et dans l'intention de prévenir toute curiosité indiscrète sur les sources de sa fortune.

Dès qu'on franchit la porte monumentale, on se trouve dans une cour spacieuse bâtie sur trois de ses côtés, le quatrième est fermé par le mur qui la sépare de l'hôtel voisin. Le corps de logis du fond, jadis réservé aux communs et aux gens de service, fut, du temps du baron Pichon, l'avant-dernier propriétaire, transformé en appartements bourgeoisement loués. L'aile, en retour sur la cour, contenait autrefois le grand escalier, l'« escalier d'honneur », que le marquis de Pimodan, qui posséda l'hôtel à l'aurore de la Révolution, avait fait démolir. L'on s'occupe actuellement de le rétablir.

Cet escalier d'honneur conduisait, au rez-de-chaussée élevé au-dessus du sol : d'un côté, à un vaste salon, avec cabinet annexe, tous deux ouvrant leurs fenêtres sur le quai, de l'autre côté, à la salle à manger. Au premier étage, juste au-dessus de cette dernière, s'élevait la chapelle. L'appartement en façade sur le quai comportait — à ce premier étage — outre la chambre de parade, une antichambre, une chambre à coucher et un cabinet annexe.

Les photographies, dont nous donnons la reproduction, présentent l'aspect de ces diverses pièces à l'époque où le baron Pichon, bibliophile passionné et collectionneur d'illustre renommée, habitait « Lauzun ». De 1842 à 1896, date de sa mort, l'ancien président de la Société des Bibliophiles français y accumula les livres rares, les tapisseries de prix, les curiosités de toutes sortes. En fait, il y installa un merveilleux musée, qui accrut la valeur de la fastueuse habitation.

Mais la mise en place de ces collections n'alla point sans des réparations, des restaurations, des remaniements, coups d'audace souvent heureux, auxquels l'Administration de la Ville se garda bien de toucher pendant les six ans que ce domaine, acquis pour 300,000 francs, lui appartint en toute jouissance.

C'est ainsi que le baron Pichon fit aménager un escalier étroit et introduisit divers changements dans la distribution intérieure des chambres.

Au premier étage, la bibliothèque, la riche et vaste bibliothèque avait été disposée. On y voit encore de belles boiseries et un plafond aux solives peintes. La cheminée, de marbre gris, est d'un style plus moderne que les cheminées monumentales de l'époque. Le cabinet voisin, sans atteindre au luxe des pièces du premier étage, est remarquable par la somptuosité de sa décoration. Deux rangs de boiseries divisent les murailles. Sur le premier, des paysages dans des cartouches entourés d'ornements, alternent avec des arabesques encadrant le chiffre G. M. Le second rang présente cinq beaux portraits s'encastrant dans le lambris — ce sont ceux des Ogier, famille de financiers et de parlementaires qui occupèrent l'hôtel au XVIIIe siècle — et ces portraits alternent avec des panneaux de fleurs. Au-dessus s'arrondit la voussure d'un plafond qui représente le *Triomphe de Cérès*.

Le premier étage de la cage de l'ancien escalier d'honneur était orné de deux niches avec leurs statues et d'une voussure surmontée d'un plafond. Le baron Pichon le transforma en une vaste salle à manger de beauté imposante. Avec son plafond orné d'une allégorie mythologique de l'École de Simon Vouet (*Le Temps découvrant la Vérité*), avec les parois décorées d'arabesques dorées sur fond blanc, avec les beaux panneaux en tapisseries regardant de profil les deux statues, Apollon et Minerve, nichées entre les boi-

series d'admirables portes, l'on avait un décor merveilleux à souhait, auquel les charmantes allégories enfantines des Arts, des Sciences, de la Musique et du Chant, surmontant les portes, ajoutaient une certaine grâce. Le salon qui faisait suite n'était autre que la primitive antichambre restaurée et garnie de superbes Gobelins. Le soubassement offre une belle décoration d'arabesques. Sur la plaque de la cheminée, les armes des Gruyn et des de Mouy.

Mais il y a encore nombre d'admirables morceaux dans ce vieil hôtel, où passèrent tant de générations, et de si différentes. Nous avons décrit sommairement les splendeurs de la chambre de parade, nous devons ajouter que les boiseries de la chambre à coucher qui l'avoisine, sont d'allure moins monumentale. Les rinceaux, les courbes à tête de bouc, les guirlandes permettent d'apprécier dans toute sa puissance, dans tout son génie éclatant, l'art des sculpteurs sur bois du XVII[e] siècle. La dorure est partout répandue, les formes de la décoration sont majestueuses, d'ordinaire, et travaillées avec une sûreté d'exécution incroyable.

Cependant, comme M. Quentin-Bauchart le faisait remarquer au cours d'un « Rapport au Conseil municipal de Paris sur le service des Beaux-Arts », en achetant « Lauzun », le baron Pichon le sauva d'une destruction presque inévitable. Dès le XVIII[e] siècle, les Ogier, tout en enchérissant sur le luxe de leurs prédécesseurs, avaient apporté diverses modifications de leur goût et de leur confortable dans la décoration des appartements et dans la distribution des locaux. Les nouveaux maîtres firent — dit-on — recouvrir d'une couche de badigeon certaines peintures non équivoques qui offensaient leur austérité.

Il faut noter — au surplus — qu'après avoir abrité les amours passionnées et désordonnées de Lauzun et de son amante, ces amours dont un portrait de la duchesse de Montpensier en déshabillé galant atteste la réalité, l'hôtel devint la propriété — en 1685 — du marquis de Richelieu, comte d'Agenois et Condômois, duc substitué d'Aiguillon, qui « vint, dit M. Quentin-Bauchart, y cacher une liaison avec une petite nièce de Mazarin — une belle enfant de seize ans — qu'il avait enlevée du couvent des Carmélites de Chaillot ». C'était une « jeunesse », qui vit d'ailleurs se réaliser le plus cher de ses vœux : elle fut épousée en légitimes noces par son ravisseur ; celui-ci — d'ailleurs — épousait toujours, épousait sans relâche. De lui, Madame de Sévigné, la divine marquise, disait plaisamment : « Si on le voyait toutes les fois qu'il se marie, on passerait sa vie avec lui. » Elle fut — soyons juste — une « curieuse », et si son mari n'épargna guère les sujets galants dans les décorations de l'hôtel, elle se complut à encombrer les salons et les cabinets de meubles de Boulle, de vases du Japon, des pendules — alors fort à la mode. C'était somptueux et d'un luxe un peu criard.

Son successeur, Pierre-François Ogier, receveur des finances du Clergé, prodigua, lui aussi, les dorures. C'était une tactique pour dissimuler tant de peintures exquises, mais médiocrement édifiantes. Ses enfants, président du Parlement, audiencier de France ou écuyer du Roi, étaient des personnages d'humeur sévère, qui altérèrent davantage le caractère primitif des somptueuses et licencieuses compositions. Les Tessé, les de Rieux, les de Tavannes, puis — enfin ! — Jean-Charles de la Vallée, marquis de Pimodan, seigneur de Passavant, mestre de camp de cavalerie, y logèrent. A ce moment, — les premières années de la Révolution, — ce n'est plus l'« hôtel Lauzun », c'est l'« hôtel Pimodan ». Et une tradition (est-ce une légende ou une tradition forgée par imagination ?) veut que le comte de La Violaye, gendre du marquis de Pimodan, habitant ces lieux, ait eu l'ingéniosité d'échapper au couteau de Samson, en cherchant — d'abord — refuge dans les caves de l'hôtel, puis en passant par le petit souterrain — qui existe encore, et dont la porte grillée donne sur le quai d'Anjou, — souterrain par lequel la Grande Mademoiselle venait voir souvent, masquée, et en gondole fermée, son amant. Les Pimodan, — nous l'avons constaté au cours de notre étude — remanièrent l'aménagement intérieur de la chambre de parade, dont ils firent un salon de réception. L'hôtel, confisqué sous la Terreur, n'étant pas monument public, n'eut pas à subir de détériorations. Mais il devint, par voie de justice, la propriété des Hubert, à qui succédèrent les Périer, les Cappon, les Debruge. Un droguiste, inventeur de la fabrication de la colle de pâte, remplaçait un teinturier dans la jouissance de ces splendeurs. Ces honnêtes gens furent offensés par l'éclat des dorures, trop vif à leur gré ; ils se mirent en devoir d'aider le temps à imprimer sur toutes choses sa patine, cette patine qui ajoute tant de charme aux choses anciennes, et à prodiguer quelques nouvelles couches de badigeon sur des compositions peu adéquates à la demeure de respectables bourgeois. Il était temps que le baron Pichon se rendit acquéreur de ce monument d'Histoire et d'Art, présidât — avec une sûreté admirable — à la résurrection d'un logis qui offrait ainsi, pour les siècles à venir, le spécimen précieux du goût d'un grand « amateur » au XIX[e] siècle.

Et, par surcroît, des souvenirs littéraires s'attachent à « Lauzun ». « Lors de la période romantique, comme le rappelle fort à propos M. Quentin-Bauchart, une partie de l'hôtel avait été sous-louée à une bande de « Jeunes-Frances ». Théophile Gautier y fonda le club des Haschischins, dont les membres passaient des journées entières à fumer de l'opium et à mâcher du haschisch. Ce fut l'époque où Roger de Beauvoir écrivit ses *Soirées de l'hôtel Pimodan*, où se rencontraient Baudelaire, Balzac, Barbey d'Aurevilly. »

Déjà, en 1847, Roger de Beauvoir réclamait la transformation de « Lauzun » en musée. La Ville de Paris, dans ce dessein, acheta, en 1899, l'hôtel aux héritiers du baron Pichon. Après six ans d'atermoiement, elle s'est décidée à le rétrocéder, moyennant le prix d'acquisitton (300,000 francs), à l'un de ces héritiers, au baron Pichon, fils de l'ancien propriétaire de l'hôtel, sous condition que l'immeuble ferait l'objet d'un classement régulier comme monument historique.

Voilà donc abandonné le projet longtemps attendu d'un musée de l'art décoratif au XVII[e] siècle !... Mais M. le baron Pichon fils s'est engagé à ressusciter l'hôtel Lauzun dans son aspect primitif, en y accomplissant néanmoins les restaurations nécessaires, en y prodiguant les meubles anciens, et cette excellence de goût et ce sentiment d'art qui sont de tradition dans sa famille. Ainsi, nous posséderons le modèle d'un hôtel parisien, où revivra, du moins en partie, l'existence seigneuriale et fastueuse du XVII[e] siècle, où l'on évoquera tant de spectacles pompeux et singuliers, de visions intimes et émouvantes de l'Histoire et des « Histoires »...

ÉDOUARD ANDRÉ.



J.-H. FRAGONARD. — LA BASCULE
(Collection de M. Eugène Fischhof)

LA « *DIANE* » ET L'« *APOLLON* »

De HOUDON

Il y a peu d'œuvres plus célèbres dans la sculpture française du XVIII[e] siècle que la Diane de Houdon. Pourtant, bien qu'il n'y ait pas encore un siècle et demi que le modèle en est sorti de l'ébauchoir de l'artiste, l'histoire vraie en est presque aussi difficile à démêler que s'il s'agissait d'une œuvre de la Renaissance, voire même de l'antiquité. Depuis cent ans, on raisonne, on disserte, on fait de l'esthétique à son propos, on accumule des suppositions ou



Photo Giraudon. HOUDON. — DIANE (bronze) 1790

(Musée du Louvre)

des insinuations, on rapporte le jugement des contemporains, on énumère les mentions qui ont été faites ici ou là des statues, bustes ou statuettes représentant la Diane; mais on néglige en général d'indiquer avec précision ce que sont devenues les différentes réalisations originales de l'œuvre et d'établir nettement son histoire. C'est ce que nous voudrions essayer de faire ici, à l'aide des documents que nous avons en mains et qui, malheureusement, ne sont pas aussi complets que nous le souhaiterions. Nous n'avons pas la prétention d'apporter sur tous les points une lumière définitive ; au moins, tâcherons-nous d'être aussi exact et précis que possible.

Nous connaissons pour notre part, sans parler des réductions ni des bustes (1), cinq exécutions anciennes de la Diane : un plâtre ancien, un marbre et trois bronzes. On trouvera quatre de ces documents reproduits ci-contre. Quant aux documents écrits, nous nous appuierons en particulier sur une liste de ses œuvres rédigée par Houdon lui-même, en 1785, au moment où il partit pour l'Amérique, et dont nous avons déjà fait usage à propos d'autres morceaux (2).

Il y a parfois quelques légers écarts entre les dates que nous fournit cette liste, encore inédite dans son ensemble, et celles que nous donnent les livrets de Salon ou les signatures mêmes de certaines œuvres. Mais sans doute, nous donne-t-elle une date moyenne entre la conception première et l'exposition, date que le sculpteur considérait lui-même comme l'époque réelle de son travail. En tout cas, pour ce qui concerne les dix années qui précèdent immédiatement 1785 (et ce sont celles qui nous intéressent le plus pour l'histoire de la Diane), on peut avoir toute confiance dans les renseignements que nous fournit ce document précieux.

C'est à l'année 1777 que nous y trouvons la première mention de la Diane. Depuis son retour de Rome, en 1769, depuis les grandes figures qu'il y avait exécutées comme pensionnaire de l'Académie, l'*Écorché*, le *Saint Bruno*, le *Saint Jean-Baptiste*, Houdon avait mené à bien quelques modèles de tombeaux, quelques bas-reliefs d'église, plus son *Morphée* qui parut à son premier Salon en 1771 et des bustes déjà assez nombreux ; il aborda, pour la première fois, la figure féminine avec une *Baigneuse*, dont le modèle fut exposé au Salon de 1775. Dans notre liste, immédiatement à la suite de l'article concernant cette baigneuse, et comme si l'un des travaux eût amené l'autre, nous lisons cette mention, dont nous respectons l'incorrection :

N° 45. *Le modelle d'une figure représentant Dianne*

(1) Nous dirons quelques mots de certains bustes tout à l'heure; quant aux statuettes en marbre, bronze, terre cuite ou plâtre, il en sortit évidemment un assez grand nombre de l'atelier de Houdon. On en voit figurer aux ventes de 1795 et de 1828, la première faite par lui de son vivant, la seconde par ses héritiers après sa mort. — On a signalé une maquette en terre cuite de la Diane appartenant à M. Victorien Sardou, dont nous ignorons la provenance exacte. Nous avons eu connaissance aussi de plusieurs statuettes en plâtre patiné, dont une en particulier à M. David Weil.

(2) Cf. *les Arts*, n° 42, juin 1905, *Houdon animalier*.

s'élance pour la chasse armé de son arc et de sa flèche.

Ce modèle, exécuté, selon toute vraisemblance, entre le Salon de 1775 et celui de 1777, ne figura pas cependant à l'exposition de 1777. On sait qu'on y vit seulement le « buste en marbre d'une Diane dont le modèle a été fait à la Bibliothèque du Roi ». On a supposé que ce fut par crainte de la pudibonderie académique qui se serait assez vivement manifestée vers ce temps et se serait également attaquée, un peu plus tard, à la Psyché de Pajou. On a cité également une lettre de M. d'Angiviller à Pierre, premier peintre du Roi, lettre datée de 1775, lui recommandant de veiller « à ce qu'il ne se glisse dans l'exposition aucun ouvrage qui puisse, par des nudités indécentes, alarmer les mœurs ».

Toujours est-il que Grimm vit la Diane dès septembre 1777, et qu'au printemps de l'année suivante (1778), maint amateur et maint critique furent conviés à venir l'admirer dans l'atelier du sculpteur. Nous en avons pour témoins les éloges de Bachaumont dans son *Journal*, et une lettre d'un certain Laus de Boissy dans le *Journal de Paris*. Tous ces textes ont été analysés ou cités dans la notice de Montaiglon et Duplessis, parue en 1855-56, dans la *Revue universelle des Arts*, et nous croyons inutile de les reproduire ici. Toutefois, il importe, nous semble-t-il, de signaler que cette première pensée de la Diane nous a été conservée par la fonte qui fut faite beaucoup plus tard, en 1839, sans doute d'après le modèle original, par un fondeur nommé Carbonneau ; nous ne savons malheureusement pas au juste comment, ni pour qui. Cette fonte se trouve aujourd'hui au musée de Tours, grâce à un legs de Madame Baron, l'ancienne propriétaire du château de Langeais, et elle porte, notons-le bien, à côté de la marque de Carbonneau et de la date de 1839 imprimées dans le métal, la signature *Houdon 1776*, qui paraît bien celle que le sculpteur avait inscrite en creux sur sa terre et qui s'était conservée dans le plâtre.

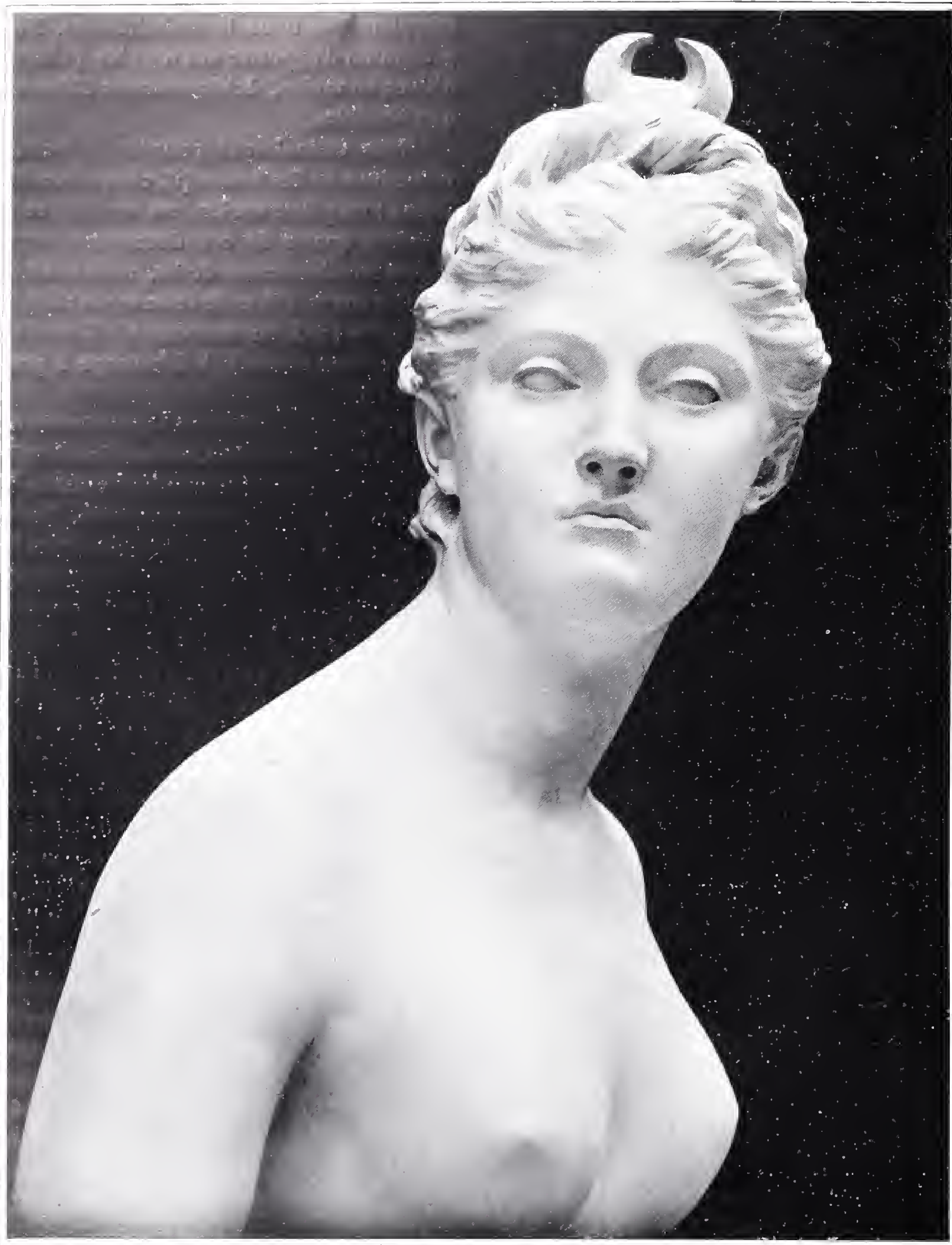


Photo Giraudon.

HOUDON. — BUSTE DE LA DIANE DU MUSÉE DU LOUVRE
(D'après le moulage du Musée du Trocadéro)

La Diane a, dès ce moment, son attitude et son allure définitive, avec la recherche naturaliste du détail que nous retrouvons dans le marbre, elle dénote également la volonté de style que nous soulignerons dans toutes ses répétitions.

Au point de vue de la tête particulièrement, et nous aurons à revenir sur cette remarque, le type en est arrêté tel que nous le retrouverons jusqu'au bout, et d'abord dans un magnifique buste en marbre qui porte la signature *Houdon fecit 1778*, et qui, s'il n'est pas celui-là



HOUDON. — DIANE (marbre) 1780
(Musée de l'Ermitage. — Saint-Pétersbourg)

même qui figura au Salon de 1777, en est la reproduction immédiate par le ciseau de l'artiste lui-même (1). Ce marbre admirable, qui nous avait été signalé, avec sa bonne grâce ordinaire, par le regretté Charles Ephrussi, appartenait autrefois au comte de Fresnes (2). Il est passé aujourd'hui entre les mains de Madame la comtesse Greffulhe. La poitrine y est coupée par un très léger baudrier ; mais le mouvement du buste en avant, l'arrangement de la chevelure, et la physionomie du modèle sont tels que nous les présente le marbre de l'Ermitage, avec peut-être un charme de modelé, une délicatesse d'exécution dans les cheveux, dans l'oreille qui est exquise, que l'on ne rencontrerait guère ailleurs.

La mention du buste de la Diane avait été, au Salon de 1777, suivie de cette indication :

N° 248. *Cette Diane doit être exécutée en marbre et placée dans les jardins de S. A. le duc de Saxe-Gotha.*

Cette indication est à retenir soigneusement. Houdon, peu après son retour de Rome, sans gloire encore, avait fait un voyage outre Rhin, comme en firent bien des sculpteurs français en quête de commandes, au cours du XVIIIe siècle, Monnot, Nicolas-Sébastien Adam, Sigisbert Michel, Saly, Falconet, etc. C'est Diderot, sans doute, dont Houdon avait modelé le buste dès 1771, qui le recommanda d'une part, au duc Ernest-Louis de Saxe-Gotha, d'autre part, à Catherine II, impératrice de Russie.

Bien que Montaiglon n'ait pas parlé de ce voyage, et que Dèlerot (3) le considère seulement comme possible, nous pouvons le tenir comme certain, d'après les papiers de la famille Houdon. Une sorte de livre de raison, tenu par le père du sculpteur, note un voyage de celui-ci en Saxe du 12 octobre 1771 au 20 décembre de la même année, et un autre du 24 avril au 1er juillet 1773 (1). Il n'eut très probablement pas le temps d'aller jusqu'en Russie, et dut exécuter, d'après des documents qui lui furent communiqués, le buste colossal de Catherine II, qu'il exposa en 1773. Au contraire, il est certain qu'il avait fait, d'après le vif, les portraits de la famille ducale de Saxe-Gotha, exposés la même année et en partie conservés au château de Gotha. Des lettres très postérieures (1803-1806), qui lui furent adressées de Gotha quelque trente ans plus tard (2), par des personnes de la Cour, lui rappellent, avec une très amicale insistance, le temps qu'il y a passé jadis.

Il est donc tout à fait naturel qu'il ait destiné au premier Mécène qu'il ait connu, au prince pour qui il avait également conçu un projet de grand mausolée funèbre (le modèle en fut exposé en 1775), la première statue décorative de jardin qu'il ait exécutée.



HOUDON. — DIANE (bronze) 1776-1839
(Musée de Tours)

Bien mieux, il est probable qu'il lui envoya, vers les années 1777-1778, une épreuve en plâtre de son modèle achevé, comme il lui avait envoyé, quelques années avant, une épreuve de grandeur naturelle de son *Morphée*. Les deux plâtres se voient encore aujourd'hui à Gotha, et c'est d'eux sans doute que parle l'une des lettres que nous citions tout à l'heure, où, en 1806, le fils de son ancien protecteur se flatte de faire bientôt la connaissance « du père de la Diane et du Morphée qui parent son salon de sculpture au Friedenstein ».

On sait de reste qu'au cours de l'exécution en marbre, ou plutôt, à notre avis, quelque temps après celle-ci, l'œuvre avait changé de destination (3). Notons bien toutefois que dans la pensée de Houdon, et sans doute effectivement, c'est bien au duc de Saxe-Gotha qu'avait été réservée l'exécution de la Diane, car nous trouvons encore, dans la liste d'œuvres rédigée par le sculpteur en 1785, cet article :

1781. — *Une statue de Diane de cinq pieds huit pouces, armée de son arc et de sa flèche, pour le prince de Saxe-Gotha.*

(1) On a signalé récemment dans une brochure intitulee le *Buste de la Diane de Houdon*, par Jacques Darl (sans lieu ni date), un autre buste en marbre qui porte la signature de Houdon, mais sans date. L'auteur de la brochure affirme que c'est le marbre du Salon de 1777. Nous ne saurions nous prononcer ici à ce sujet. Rappelons seulement qu'un buste en bronze figurait a la vente de Houdon de 1828. Notons qu'un buste de Diane, en marbre, figure dans notre liste manuscrite a l'année 1779, et que différentes répétitions ont été signalées dans des ventes de 1809, 1829, 1846. — D'ou l'on peut conclure tout au moins que plusieurs exemplaires du buste sortirent de l'atelier de Houdon.

(2) Il est mentionné par Clément de Ris, en 1879, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, I, p. 186.

(3) *Notice sur la vie et l'œuvre de Houdon*, Versailles, 1856.

(1) Ces renseignements ont été utilisés pour la première fois dans une brochure sur Houdon signé de M. Gandouin, qui avait eu communication d'une partie des papiers de la famille de Sabine Houdon.

(2) Lettres conservées dans la famille et publiées pour la première fois par M. Delerot.

(3) Delerot, qui avait eu connaissance des documents sur lesquels nous nous appuyons, inscrit tout simplement dans sa liste des œuvres de Houdon : Un marbre pour l'impératrice de Russie, — UN AUTRE pour le duc de Saxe-Gotha !

Or, si c'était l'impératrice de Russie qui avait commandé cette figure, si même elle l'avait eue dès l'année 1785 en sa possession, il ne parait pas douteux que Houdon en ait fait figurer la mention dans cette espèce de « curriculum vitæ » qu'il rédigeait au moment de partir pour l'Amérique, de même qu'il écrivit plus tard, en 1794, dans une circonstance analogue, et non sans quelque ostentation : « Le marbre de ma Diane est à la Russie. »

Le marbre, terminé dès les premiers mois de 1781, ne figura pas plus que le plâtre au Salon de cette année, mais on vint le voir dans l'atelier de l'artiste, à la Bibliothèque du Roi. Le Journal de Bachaumont en parle à plusieurs reprises et témoigne de l'admiration ainsi que de la surprise qu'il excita parmi les visiteurs. La Harpe, dans sa *Correspondance littéraire*, trouve la Diane trop belle et trop nue pour une statue exposée en public. Mais ni l'un ni l'autre ne parlent de la destination de l'œuvre. M. Gonse, dans sa *Sculpture française*, accuse la « pudeur effarouchée du principicule germanique », qui aurait laissé l'œuvre pour compte à Houdon, et parle de la *commande* faite par Catherine II, moins sévère sur cet article. Je crois que l'on ne peut guère invoquer jusqu'ici, pour justifier ce mot de *commande*, que le témoignage de Dussieux (1), qui est très suspect d'inexactitude, et celui de Raoul Rochette, gendre de Houdon, c'est vrai, mais qui écrit, en 1828, une préface au catalogue de la vente de l'atelier; or les souvenirs que Raoul Rochette avait pu recueillir près de Houdon dans son extrême vieillesse, ne valent pas contre le témoignage direct de la liste écrite quarante ans auparavant de la main même de l'artiste en pleine vigueur.

Toujours est-il que le marbre passa, à un moment quelconque, en Russie, cédé sans doute par les souverains de Gotha. Les archives seules de l'Ermitage pourraient probablement nous faire connaître la date exacte et les circonstances de son arrivée.

On sait, et la belle photographie que nous reproduisons ci-contre nous dispense d'insister sur ces détails descriptifs, que les conditions de l'exécution en marbre amenèrent Houdon à modifier légèrement son modèle primitif que nous font connaître et le bronze de Tours et le plâtre de Gotha, qui en sont l'un et l'autre des reproductions plus ou moins anciennes.



HOUDON. — DIANE (plâtre)
(Musée de Gotha)

Pour renforcer le support trop grêle de la jambe sur laquelle reposait tout le poids de la statue, il ajouta une touffe de roseaux que la déesse est censée effleurer dans sa course. De même, pour éviter la fragilité des deux bras détachés du corps, il soutint le gauche par un carquois, assez malencontreux du reste, puisqu'il souligne ce que la nudité de cette chasseresse armée a d'imprévu et d'invraisemblable, et rend difficile toute explication de mise en scène tentée pour la justifier ainsi qu'on pouvait le faire pour Allegrain, lorsque celui-ci avait, quelques années plus tôt, donné déjà une Diane nue, mais surprise au sortir du bain.

Au reste, c'est sans doute une audace et une fantaisie peu réfléchies qui ont dû pousser le bon ouvrier, peu féru de mythologie, qu'était Houdon, vers cette conception d'une Diane, dévêtue, en chasseresse et, nous lui concédons volontiers aujourd'hui, sans discussion vaine, le droit de satisfaire son désir de beauté plastique et animée, même aux dépens de la vraisemblance littéraire.

Ce qui nous paraît plus grave, c'est que le modèle, tel qu'il l'avait conçu et exécuté, semblait destiné à être traduit en métal plutôt qu'en marbre, et si l'admirable statue de Saint-Pétersbourg a, dans la blancheur éclatante de la matière qui fait valoir sa svelte nudité, des qualités éminentes, il y a peut-être beaucoup plus de logique et de vérité artistique dans les traductions en bronze qu'allait donner Houdon de son modèle premier, resté du reste intact dans son expression générale, et son détail même, sauf certaine variante insignifiante pour laquelle il put se laisser guider par la qualité et le goût de la personne à laquelle il destinait la pièce.

Le marbre de Saint-Pétersbourg est signé 1780. Mais nous avons vu qu'en 1781 il était encore dans l'atelier de l'artiste. C'est sous la rubrique 1781 qu'il figure dans la liste autographe des œuvres de Houdon. Sous la même rubrique nous rencontrons cette double mention :

Une statue en plomb de Diane.

Une autre statue de Diane, exécutée en bronze, pour M. de Marigny de Girardot.

Il est assez curieux de voir que Houdon ait d'abord essayé de traduire sa figure en plomb. Il venait, il est vrai, d'exécuter, cette année-là même, sa fameuse négresse en plomb pour les jardins de Monceaux,

(1) *Les Artistes français à l'étranger.*

au duc de Chartres. A qui cette Diane était-elle destinée et qu'est-elle devenue? Nous n'en savons rien. Il est possible que, placée en plein air, elle se soit rapidement détruite, car, à moins d'artifices analogues à ceux qui furent employés dans le marbre, la position de la figure devait s'accommoder assez mal de la technique du plomb et de ses armatures nécessaires. Il n'y a qu'à voir, pour s'en convaincre, l'état dans lequel nous est parvenu le Mercure en plomb de Pigalle, qui figura à Anet, puis au Luxembourg, et a été recueilli au Louvre.

Le bronze seul convenait, en définitive, à la statue de Houdon, et plusieurs épreuves furent exécutées par lui dans cette matière, pour le traitement de laquelle il semble qu'il ait eu, vers cette date, un attrait particulier et une compétence spéciale.

Outre la mention citée plus haut et datée de 1781, la liste autographe répète encore, en 1782 : *Une statue de Diane de grandeur naturelle, en bronze, placée chez M. de Girardot de Marigny*. Il est probable que c'est la même figure dont il s'agit ici, aussi bien que dans le catalogue du Salon de 1783, où l'on indique une Diane en bronze à voir chez M. Girardot de Marigny.

Une lettre de Houdon (1), conservée aux Archives nationales, priait déjà, au mois d'octobre 1782, le comte d'Angiviller « de venir voir l'exécution de la Diane en bronze » au jardin de l'hôtel Colbert, vis-à-vis l'arcade de ce nom, lieu où est placée cette figure, qui appartient à M. Girardot de Marigny.

Montaiglon, en 1856, supposait que c'était peut-être ce bronze qui, revenu entre les mains de Houdon, aurait été signé à nouveau par lui et daté 1790, et qui, à sa mort, en 1828, aurait été acquis pour le Louvre. Cette supposition n'est pas plausible, car nous savons aujourd'hui que l'exemplaire dont une inscription relatait l'exécution pour Girardot de Marigny, est absolument distinct de celui du Louvre. Il fut exposé en 1867 à l'*Exposition de l'histoire du travail* et mentionné alors par Darcel (2) comme une réplique à celui du Louvre. Il appartenait, en 1867, à la collection Aguado et fut acquis par Lord Hertford, en 1870 (3). Placé par lui dans les jardins de Bagatelle, il y resta lorsque la célèbre collection, devenue la collection Wallace, passa en Angleterre. Mais, légué avec le domaine de Bagatelle à M. Scott, il fut vendu par celui-ci, ainsi que diverses autres pièces de la plus grande importance historique (telles que la Madame de Pompadour en Amitié, par Pigalle), avant que la Ville de Paris n'acquît Bagatelle. On a pu le voir quelque temps, en 1902, chez un marchand parisien, des mains duquel il est passé en Amérique, comme beaucoup d'autres objets, dont nous ne pouvons préciser la destinée exacte, la discrétion des vendeurs nous privant pour un temps des renseignements que nous fourniront un jour les explorations méthodiques des énormes collections qui se forment au delà de l'Océan. Peut-être retrouverons-nous celui-ci dans quelque musée public à New-York ou ailleurs.

Peu de temps après avoir livré à Girardot de Marigny le bronze dont nous venons de parler, Houdon dut exécuter, et sans doute à la demande du même amateur, un pendant qui représentait Apollon. A la date de 1783, nous lisons en effet dans notre liste autographe :

Modelle d'une statue d'Apollon de grandeur naturel.

Houdon ne dut pas avoir le temps de fondre cette nouvelle statue avant son départ pour l'Amérique. L'exécution du Washington l'occupa, au retour, assez longtemps. Ce n'est qu'en 1788 que nous trouvons la mention (relevée par Montaiglon dans le *Journal de Paris*) d'une statue d'Apollon, jetée en fonte, par Houdon, et que celui-ci engage les amateurs à venir visiter dans son atelier du Faubourg du Roule.

Cette fonte, exécutée en 1788, selon le *Journal de Paris*, et destinée à Girardot de Marigny, ne paraît pas avoir jamais été répétée; il n'est pas très facile d'autre part de la suivre dans ses transmissions. Il est vraisemblable cependant que c'est elle qui passa en vente en 1824, avec la collection de M. Feuchère père, puis fut vendue une seconde fois en 1829, au lendemain de la mort de Houdon et de l'achat de la Diane par le gouvernement. Elle resta, paraît-il, un certain temps entre les mains de Du Sommerard au milieu du XIXe siècle. Beaucoup moins célèbre que la Diane, l'Apollon figura à l'Exposition rétrospective de 1889, et fut alors décrit, mais non reproduit, par M. André Michel dans la *Gazette des Beaux-Arts*. C'est dans la collection Léopold Goldschmidt que nous avons pu le voir et l'étudier, il y a quelques années, grâce à l'extrême bienveillance de son possesseur, qui avait eu la bonne grâce de faire exécuter à notre intention, avant de mourir, la photographie que nous reproduisons ci-contre.

Sur la base de la statue on lit cette inscription :

Houdon F. 1790. Pour Jn Girardot de Marigny, à Paris.

Est-ce bien l'épreuve fondue en 1788, ou faut-il tenir compte de la différence des dates et supposer qu'il y eût deux fontes répétées? Cela est possible, mais nous n'en avons aucune autre preuve, et il nous paraît assez plausible de croire, bien que nous ne suivions pas tout le détail de ses pérégrinations, que c'est la fonte de septembre 1788 qui entra chez Girardot de Marigny quelque dix-huit mois plus tard, passa, en 1824, à la vente Feuchère, et se trouve aujourd'hui chez les héritiers de M. Léopold Goldschmidt.

La Diane du Louvre est encore un produit de cet atelier de fondeur installé par Houdon au Roule et dont il raconte l'histoire, non sans orgueil, dans une lettre du 20 vendémiaire an III, adressée à M. Bachelier (1), sorte d'apologie

(1) Signalée par M. André Michel, *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, II, 281.
(2) *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, II, p. 318.
(3) Voir Montaiglon, *Nouvelles Archives de l'art français*, 1879, p. 271.

(1) Publiée en partie par Delerot, en entier par l'*Intermédiaire des Curieux*, 1886, et le *Courrier de l'Art*, 1886, no 23, enfin par Dierks, *ouv. cit.*



HOUDON. — APOLLON (bronze) 1790

(Ancienne collection Léopold Goldschmidt)

personnelle et de demande d'ouvrage. « Je construisis des fourneaux, écrit-il, je formai des ouvriers, et, après beaucoup d'essais infructueux et dispendieux, je parvins à fondre moi-même *deux statues de Diane*, dont une m'appartient encore, et une Frileuse ; chassé en 1787 de ces ateliers, par Breteuil, j'achetai une maison en face, je construisis de nouveaux fourneaux et j'y fondis mon Apollon. »

Ces renseignements sont malheureusement peu précis. Ainsi, ne faudrait-il pas lire 1789 et non 1787, puisque la première Diane, celle de Girardot de Marigny, est de 1788? La seconde, du reste, celle qui était restée entre les mains de Houdon, porte la date de 1790.

En 1795, Houdon, pressé d'argent, organise une vente. La Diane en bronze y figure sous le nº 63 du catalogue, avec une terre cuite de grandeur naturelle dont nous ignorons le sort, et plusieurs réductions. Elle ne trouva sans doute pas acquéreur et resta dans la cour de la Bibliothèque royale. C'est en 1828, après le décès de Houdon, qu'elle entra dans les collections royales. Courajod a publié (1) deux lettres de Raoul-Rochette relatives à cette acquisition dont le paiement fut fait à Henry Duval, l'aîné des gendres de Houdon.

C'est d'après cette épreuve, aujourd'hui au Louvre, que l'on connait et que l'on juge généralement la Diane ; ce n'est, du reste, que justice, car, fondue par Houdon lui-même au moment où il était en pleine possession de cette technique pour laquelle il s'était passionné, c'est un admirable bronze. Elle a, de plus, l'avantage de reproduire, plus fidèlement peut-être encore que le marbre de Saint-Pétersbourg, la pensée première du sculpteur et les recherches particulières de pureté dans les formes à la fois réalistes et épurées, de grâce délicate dans le mouvement, à la fois animé et pondéré, qu'il s'était proposées.

Mais nous nous sommes interdit ici tout commentaire purement esthétique, et nous renvoyons, pour ce chapitre, aux dissertations de nos prédécesseurs.

Nous voudrions seulement, pour terminer, dégager encore un point relatif à l'histoire de la Diane, qui n'est peut-être pas indifférent au jugement esthétique que l'on peut porter sur elle.

On dit couramment que la figure de la Diane est un portrait. On va même jusqu'à nommer le modèle de la Diane. Suivant les tempéraments et les tendances doctrinales, les uns s'en indignent, les autres s'en réjouissent. Sans aucune preuve acceptable, M. Marius Vachon (2) proposait d'y reconnaitre les traits de Madame Du Barry, dont le règne venait pourtant de cesser quand fut conçue la Diane de Houdon. « Des témoignages irrécusables, écrit d'autre part M. Gonse, nous apprennent que l'artiste avait eu pour modèle, dans l'exécution de cette figure d'un caractère à la fois si idéal et si réel, la toute charmante Odéoud, dont il exposa le buste au Salon de 1781. »

Quels sont donc ces témoignages irrécusables? Remontant un peu en arrière, nous n'avons trouvé qu'une ingénieuse supposition de Montaiglon, qui avait rapproché cette indication : *Appartient à M. Girardot de Marigny*, accolée à la mention du buste de Mademoiselle Odéoud, au Salon de 1781, du fait que le même Girardot de Marigny demanda peu de temps après, à Houdon, une fonte de la Diane. Cela prouve peut-être tout simplement que cet amateur avait du goût pour le talent de Houdon et qu'il commença par lui acheter un buste laissé pour compte, ou fait par fantaisie, comme celui de la fameuse *Petite Lise*, avant de lui commander une statue.

Notre interprétation paraît encore plus vraisemblable si l'on veut bien remarquer que la physionomie donnée à la Diane était arrêtée cinq ans avant l'exposition du buste de Mademoiselle Odéoud, dès 1776. Nous avons pu établir cette date tout à l'heure. Voici enfin comment notre liste autographe annonce le buste en litige, que malheureusement nous ne connaissons pas, sans quoi la question se réglerait d'elle-même :

Buste de la fille de M. Odeo de Genève,

et cette mention suit immédiatement celle du buste du célèbre médecin Tronchin, également de Genève.

Montaiglon avait pris soin de noter que « nous ne connaissons pas Mademoiselle Odéoud comme une impure de ce temps-là ». Il serait assez curieux que M. Gonse, en invoquant « *la toute charmante* Odéoud », comme il eût fait d'une héroïne en vedette de la galanterie parisienne, eût désigné pour le modèle de la Diane quelque bonne petite Suissesse dont la frimousse aurait intéressé Houdon et Girardot de Marigny. Qui nous fixera jamais sur ce point?

Mais s'il faut renoncer à affirmer qu'une demoiselle Odéoud posa pour Houdon, la tête de la Diane et le reste, est-il bien nécessaire de maintenir que cette tête, pour ne point parler du reste, est un portrait? Les contemporains immédiats n'insinuent rien de pareil. Le texte où Montaiglon a trouvé pour la première fois cette affirmation est tiré d'un journal de 1802, et, en 1802, on était devenu plus difficile qu'on ne l'était vingt-cinq ans auparavant sur le « caractère idéal » qu'il convenait de donner aux figures à l'antique. En 1778, au contraire, Laus de Boissy écrivait, à propos de la Diane :

« Ce ne sont point seulement les formes vraies d'une belle femme. C'est cette perfection dans la beauté, au-dessus de la nature, même choisie, cette pureté de forme qui annonce un être céleste. »

Or, il nous semble que, malgré son exagération, c'est ce dernier qui est de beaucoup le plus près de la pensée du sculpteur. La Diane de Houdon, malgré le réalisme qu'on lui a reproché, marque un effort certain vers l'idéalisation, l'épuration des formes ; elle dénote, comme nous le faisions remarquer, une volonté de style qui, à nos yeux, est tout à fait sensible dans cette beauté régulière et un peu froide de la tête ; c'est même là ce qui fait, selon nous, le véritable caractère historique de l'œuvre dans l'évolution de la sculpture française.

PAUL VITRY.

(1) *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1879, p. 269-271.
(2) *La Femme dans l'art*, Paris, 1893, p. 462.



SIMONE MEMMI ET MATTEO DI GIOVANETTI. — LA VOCATION DE SAINT MARTIAL. — LA CHAPELLE SAINT-MARTIAL (ensemble de la voûte)

Les Peintures murales du Palais des Papes

A AVIGNON

Depuis que les Romains, constructeurs au Capitole, sur un *caput* humain, du symbole marmoréen de leur puissance temporelle, avaient passé la truelle des bâtisses séculaires aux Papes leurs successeurs, pour la continuation de plus grandioses ouvrages qu'en *pontonniers* de la civilisation ces *pontifes* spirituels devaient jeter entre la terre et le ciel ; aucune œuvre ne semblait avoir mieux répondu à la chose et au nom la résumant, que la « pierre » du Vatican dont Pierre le Nazaréen avait été l'ouvrier. Aucune, dis-je, si ce n'est celle que, des bords du Tibre aux bords du Rhône, le XIVe siècle de l'ère chrétienne recommençant, ces mêmes pontifes constructeurs vinrent ériger en Avignon, sur le roc même auquel leur autorité spirituelle empruntait une si robuste et si significative image : « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église. » Sur ce roc dont le bloc seul est un symbole, un autre Vatican se dresse, depuis six siècles, mirant dans les eaux bleues d'un des plus beaux fleuves de la carte du monde son immense pourpris de murailles de quatre mètres d'épaisseur et sa couronne de sept tours, dont la plus forte ne mesure pas moins de dix-huit mètres à sa base. C'est le palais des Papes d'Avignon, que les justes lois désaffectent enfin de caserne en musée, restituant à la France glorieuse de son passé un des plus magnifiques chefs-d'œuvre de l'art féodal en Europe, — peut-être le plus beau.

En moins de deux pontificats, il sortit des carrières de Saint-Bruno qu'il épuisa, comme un enfant trop robuste dont la naissance coûterait la vie à sa mère. L'histoire de sa genèse est curieuse. A peine Benoît XI, successeur bénévole du terrible Boniface VIII, était-il mort, le 6 juillet 1304, sans avoir même quitté Pérouse où il avait été élu, le 22 octobre 1303, qu'un deuxième Consistoire s'assemblant dans cette cité, l'habile cardinal Albertini di Prato, ami personnel du roi de France, parvint à y faire acclamer la candidature de Got, archevêque de Bordeaux, qui, n'étant pas même cardinal, paraissait moins suspect de compromission au Sacré-Collège, désireux d'en finir avec les luttes du Saint-Siège et de Philippe le Bel. Et Bertrand de Got fut élu, à la majorité des voix, le 5 juin 1305, non sans avoir donné des arrhes de son obéissance à son roi, dans l'entrevue de Saint-Jean-d'Angély, où Philippe IV le fit consentir à six articles dont le plus secret fut la translation du siège pontifical en France et l'abolition des Templiers.

Proclamé pape, le 22 juillet, dans sa cathédrale de Bordeaux, Clément V convoqua les cardinaux à Lyon où son couronnement eut lieu, non sans quelques incidents, dont le plus accidentel fut la chute de cheval qu'il y fit, tiare en tête. Sans s'arrêter à un premier faux pas, le nouveau pape, qui avait promis au Roi de ne jamais aller à Rome, inaugura son règne difficile par un voyage de plusieurs années, de Lyon à Bordeaux et à Poitiers. Finalement, il se résolut à fixer sa cour dans le Comtat Venaissin dont les papes romains possédaient l'apanage, encore que les biens feudataires en appartinssent aux héritiers de Charles d'Anjou. Ainsi, en avril 1309, très modestement descendu en Avignon, chez les Frères de cette ville, ce pape aquitain, cadet de Gascogne de la tiare romaine, donna au cardinal Napoléon des Ursins raison d'écrire au cardinal Nicolas de Prato : « Ou je me trompe fort sur les Gascons, ou de longtemps le Pape ne reviendra à Rome. »



SIMONE MEMMI. — JÉSUS ET LES APÔTRES
(Chapelle Saint-Jean. — Palais des Papes. — Avignon)

Pour préparer pontificalement à Avignon la nouvelle résidence des Papes, Clément V fut trop occupé par la douloureuse réalisation des promesses qu'il avait dû faire à Philippe le Bel, avant son élection. Il annula les actes de Boniface VIII dans les rapports de ce pontife avec le roi de France, réintégra dans leurs dignités cardinalices les Colonna dévoués à la cause de Philippe IV, supprima les Templiers et, enfin, laissa brûler sans protestation cinquante-quatre chevaliers de cet Ordre, derrière l'abbaye du faubourg Saint-Antoine, et leur grand maître lui-même sur le terre-plein du Pont-Neuf, en 1314. Ayant eu à répondre, dans le courant de cette même année, à la citation solennelle devant



SIMONE MEMMI. — LA RÉSURRECTION DE LA FILLE DE JAÏRE
(Chapelle Saint-Jean. — Palais des Papes. — Avignon)



SIMONE MEMMI ET MATTEO DI GIOVANETTI. — LA VOCATION DE SAINT MARTIAL

(Chapelle Saint-Martial. — Palais des Papes. — Avignon)

le tribunal de Dieu que, du haut de l'échafaud, Jacques de Molay avait lancée au Pape et au Roi, Clément V mourut à cette même date, suivi de près par Philippe le Bel. Dans les châteaux de Vayson ou de Carpentras, où sa conscience troublée promenait sa tristesse, ce pape faible, toujours en route comme pour échapper à des remords, eut à peine le temps d'accueillir Giotto en Avignon et de lui commander quelques tableaux de chevalet. Au nombre de ces *tavole e pitture a fresco bellissime*, qu'au témoignage de Vasari l'artiste florentin eut à exécuter à la cour papale d'Avignon et en d'autres villes de France, le portrait que Clément V posa à Giotto et que celui-ci légua par testament à son élève préféré Taddeo Gaddi, ne dut pas être une des moins importantes œuvres de ce grand maître. Quelques années plus tard, Simone Memmi, de Sienne, et Matteo di Giovanetti, de Viterbe, viendraient, à cette même cour papale, continuer les nobles traditions de mystique piété et de grâce naïve de l'école d'Assise.

* * *

Mais, avant les peintres, il fallut voir les architectes, sur ce roc symbolique d'Avignon. Après un interrègne de deux ans et quatre mois, le feu au conclave de Carpentras chassant les cardinaux jusqu'à Lyon, ce fut un pauvre enfant d'une bourgade du Cahorsin, Jacques Deuse, que le sort choisit pour élever aux Papes français le palais qu'ils attendaient encore. Mais, si ce pontife peut revendiquer le mérite d'avoir bâti le premier corps de logis et ouvert, sur le Rhône glorieux, la première aile d'un palais auquel une deuxième, plus tard, permettrait de monter si haut dans le ciel de l'art, non plus roman, mais gothique et bien franc; il fallut que l'architecte Guillaume de Cocuron et les peintres Pierre Dupuis, Philippe de Crussol et Colin de Grandpré attendissent un autre pontificat, pour continuer l'œuvre. Le 4 octobre 1334, Jean XXII, nonagénaire, mourut satisfait d'avoir élevé la première tour du Palais des Papes, où la cloche d'argent sonnerait désormais à la chrétienté l'Angelus institué liturgiquement par ce pontife. Heureux, il l'était de laisser dans ses cassettes 25 millions de florins d'or, avec lesquels son successeur continuerait l'entreprise. Et il alla dormir dans sa cathédrale des Doms, sous la merveilleuse dentelle du mausolée d'orfèvre qu'il s'était fait ouvrager et dont les clochetons élégants serviraient de contraste aux sobres continuateurs du grand chef-d'œuvre de pierre.

Le petit pâtre de Saverdun, qui succéda à l'humble fils du savetier de Marminhac ou de Salviac, sous le nom de Benoît XII, n'hésita pas à faire abattre une grande partie de l'œuvre de Jean XXII. Cet ancien moine de Citeaux aimait trop les cloîtres, pour ne pas s'y abriter encore dans les splendeurs pontificales. Il ordonna donc à ses architectes, Pierre Poisson et Pierre Oubvrier, de lui bâtir un cloître qui dépasserait en magnificence celui où s'était recueillie, dans la contemplation des belles pierres, son indigente jeunesse. Quatre tours le flanquèrent aux angles, dont la plus imposante, celle du Trouillas, ne mesurait pas moins de 40 coudées à sa base et de 40 toises à son sommet. La bâtisse achevée, sur 15,000 mètres carrés de roc auxquels le pape suivant ajouterait tout au plus l'aile méridionale pour le palais et la chapelle du Consistoire, Benoît XII, qui n'avait plus besoin des sculpteurs pour orner les moellons bruts de ce palais qui en imposerait surtout par sa masse, invita les peintres à orner, de préférence, les chapelles.

Le pape Jean en avait laissé deux, aux deux étages de la partie du palais érigée par lui. Oratoires, plutôt que chapelles, et l'un au-dessus de l'autre dans la même tour, le premier était consacré à saint Jean, patron du pape donataire; le second à saint Martial, premier évêque des Gaules, dont Jean XXII avait été le deuxième pape. Pour mieux vénérer la mémoire de son auguste prédécesseur dont une version veut que Benoît XII ait été le neveu, ce pape ne crut pas mieux employer une portion des beaux et nombreux florins de son oncle défunt qu'en commandant des peintures aux artistes du Comtat Venaissin. Par une délicatesse qui leur faisait honneur, les papes d'Avignon se croyaient obligés d'employer à la construction et à l'ornementation du palais les habitants mêmes de la Ville ou du Comtat qui, les ayant accueillis si sympathiquement, étaient restés leurs sujets fidèles. Par mesure d'économie, les papes avaient aussi pu préférer les peintres peu réputés d'Avignon à ceux des villes italiennes que précédait un renom rétribué plus cher. Si nous consultons les livres de comptes de cette époque, transportés d'Avignon au Vatican qui les conserve très complets en plus de cent liasses, sous les titres *Introitus et Exitus* des Archives camérales, nous y voyons figurer souvent un Boyer ou Boyet, un Perot de Castros, un Aimé Lenglès, pour deux sols que le *Camerarius* payait leur journée de peinture. Peut-être aussi que ces peintures, n'étant que des motifs pour les courtines, ne valaient pas davantage. Et ce fut, sans doute, pour confier les sujets principaux des chapelles de saint Jean et de saint Martial, que le pape Benoît XII, ne pouvant plus avoir à son service Giotto rentré à Florence pour y mourir, fit appeler de Sienne une famille de peintres, les Memmi, dont le nom était déjà célèbre.

* * *

Comme une perle de famille dans son écrin domestique et bien clos pour l'héritage de la génération suivante, l'art de l'École siennoise ne semblait fait, à l'origine, que pour servir à la dévotion des petits. La grande foule, dissipatrice des plus beaux dons, aurait dû plus longtemps ignorer, dans la clôture de ses montagnes bleues, cette race de peintres simples comme leur foi et recueillis dans leurs contemplations aimables, comme leurs horizons discrets dont les fenêtres bleues n'ouvraient que sur le ciel. Tout au plus, les plus hardis de ces doux paysans s'étaient-ils aventurés jusqu'à Assise, où ils avaient trouvé l'idéal de leur foi à l'école de saint François. La contemplation du *Mariage de la Pauvreté*, que Giotto venait de peindre dans l'église basse de l'extatique *Poverello*, avait révélé au premier des Memmi son mysticisme touchant, fait de tendresse naturelle et de grâce angélique. Que resterait-il de cette simple fleur des champs paternels, quand des mains imprudentes l'auraient transplantée au loin, dans les jardins des grandes villes, — fût-ce en terre bénie de la maison du pape?

Simone Memmi qui, du nom de son père, s'appelait aussi Martini, arriva à Avignon en 1339, dans la cinquante-cinquième année de sa vie qui allait finir, cinq ans plus tard. Son frère Donato l'accompagnait, sans doute; et aussi son beau-frère Lippo, peintres tous deux, comme lui. Matteo Giovanetti n'arriva de Viterbe que sous le pontificat suivant pour travailler, peut-être encore en compagnie des frères de Memmi, aux chapelles du Consistoire nouvellement construites par Clément VI, et pour entreprendre les peintures de la chapelle Saint-Martial que Simone Memmi, mourant à Avignon, en 1334, avait laissée intacte ou inachevée.

La petite caravane des artistes siennois fut donc introduite par Benoît XII dans ce Palais des Papes qui, moitié couvent par son cloître, moitié forteresse par ses sept tours et par ses quinze mille mètres carrés d'imprenable pourpris, faisait s'étonner Nostradamus devant « ceste arro-



SIMONE MEMMI ET MATTEO DI GIOVANETTI. — LA VOCATION DE SAINT MARTIAL
(Chapelle Saint-Martial. — Palais des Papes. — Avignon)

gante et sévère masse de pierres », et Froissard l'appeler « la plus forte et la plus belle maison du monde ». Ce fut là même, dans ces murailles géantes qui pouvaient défier peut-être tout autre géant de pierre de ce temps, que les papes de cette Église du Christ, en qui la force ne va jamais sans la grâce, invitèrent les lis à germer et les roses à s'épanouir dans les jardins mystiques; c'est-à-dire dans les deux seules chapelles du palais dont tous les autres murs, nus et froids, ne feraient resplendir qu'avec plus de magnificence ces deux assemblées de Saints éblouissants par



SIMONE MEMMI. — LA VIERGE. — (MADONNA LAURA)
(Cathédrale d'Avignon)

l'or de leurs démesurées auréoles et par l'outremer de leurs manteaux, si longs qu'ils semblent aller du temps qui passe à l'éternité qui demeure.

Hélas! sur cette terre éphémère, l'éternité n'est même pas l'apanage des Saints. Le temps et les hommes, plus dévastateurs que le temps, ont tellement massacré ces peintures que c'est à peine si l'on peut y reconnaitre le passage des nobles génies qui les tracèrent là, en double et incomparable spécimen de cette adorable École de Sienne. En arrivant à Avignon, il semble que les Memmi eussent voulu, comme avait fait Giotto avant eux, laisser, en tableaux de chevalet ou en fresques isolées, quelques cartes à leur nom bien signé, chez quelques cardinaux de la cour d'Avignon qui s'y feraient, dans la suite, leurs puissants protecteurs. Telle est cette admirable *Mise au Tombeau*, portant en signature : *Simonis*, où quelques-uns veulent voir l'œuvre française d'un Simon de Chalon, plutôt que d'un frère ou d'un disciple de Memmi. A cette époque, Simone Memmi, chargé d'œuvres et d'années, s'apprêtait à mourir près de la maison même des papes qu'il avait si noblement servis. Par cette douce page, tout empreinte de la mélancolie divine de la mort, ce maître avait voulu, sans doute, couronner son œuvre en Avignon comme il l'avait commencée avec une première page toute riante de grâce et de jeunesse qu'il avait amoureusement peinte au fronton extérieur de la cathédrale des Doms. C'était une *Vierge à l'Enfant Jésus*, qu'on y voit encore aujourd'hui; mais si ravagée par les pluies, sous la seule corniche de l'arceau qui l'abrite, que la jeune femme qui y figure à genoux sous les traits de Laure amie de Pétrarque, et que Pétrarque même, ami de Giotto et de Memmi, qui y était représenté aussi, dit-on, n'y sont plus visibles que par quelques traits. Cette fresque était dédiée à Annibal de Ceccano, cardinal de 1327 à 1350; et l'attestation nous en reste, avec cette inscription que le marquis Campis Valleron nous a heureusement conservée, dans ses *Annales :*

Pictoris miraris manus : celeberrimus arte
Memmius hoc magno munere duxit opus.
Scilicet Annibalis sunt hæc pia dona Secani,
Hujus sex lineæ cornua stemma docent.

Cet hommage de reconnaissance, rendu en passant à ce protecteur des arts avignonnais, nous permettra de nous étonner devant l'incurie d'une précédente administration héritière de si précieuses reliques et si négligente à nous les conserver. Un autre ami des arts en Avignon, M. Alexandre Denuelle, a eu aussi l'heureuse inspiration et la constance habile de relever au trait et en couleur même ce qui reste de peintures si célèbres et si délabrées, au Palais des Papes. La reconnaissance du public lui est due à meilleur titre, certes, qu'on ne saurait l'adresser à tel Conservateur en fonctions, hier encore, aux Archives et au Palais des Papes, à qui nous demandions récemment où pouvaient être placées



SIMONE MEMMI. — LES APOTRES
(Chapelle Saint-Jean. — Palais des Papes. — Avignon)



SIMONE MEMMI. — LES APOTRES
(Chapelle Saint-Jean. — Palais des Papes. — Avignon)

cette *Mise au Tombeau* de Memmi dont nous parlions plus haut et une fresque représentant un pape d'Avignon, que nous aurions voulu reproduire dans le nombre trop restreint des gravures qui accompagnent cette étude. M. X... cherche encore.

* * *

Benoît XII, d'heureuse mémoire, ayant donc construit et orné pontificalement le palais de ses successeurs, s'endormit dans le Seigneur, le 25 avril 1342, et fut enseveli dans la cathédrale des Doms, où ses restes reposent entiers dans une chapelle, à gauche du chœur. Modeste en est le mausolée, où ce maître constructeur et ornemaniste n'a laissé sculpter que son effigie coiffée de la tiare. Là, dormant son sommeil du juste, de ses lèvres entr'ouvertes, il semble faire encore la réponse mémorable qu'il adressa, un jour, sans flatterie et même avec vigueur, au roi de France : « Si j'avais deux âmes, j'en risquerais une au service de Votre Majesté ! »



SIMONE MEMMI. — JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS
(Chapelle Saint-Jean. — Palais des Papes. — Avignon)

* * *

Le cadavre mitré de Jean de Toulouse, maréchal de la cour de Benoît XII et livré au bourreau par son juste maître pour expier un forfait, pendait encore à la potence d'Avignon quand, le 7 mai 1342, le Conclave proclama un nouveau pape, sous le nom de Clément VI, en la personne du cardinal Roger. Précédemment moine à la Chaise-Dieu, avec ce bénédictin de grand style, formé aux hauts enseignements d'art d'une abbaye célèbre, un maître ordonnateur entrait au

Palais d'Avignon. Aussi bien, ce palais semblait déjà grandement préparé par ses précédents architectes pour recevoir dignement la nouvelle tiare aux trois couronnes que Benoît XII avait ajoutées aux deux anciennes, et qu'il avait si peu portées.



SAINTE ÉLISABETH DE PORTUGAL
(Palais des Papes. — Avignon)

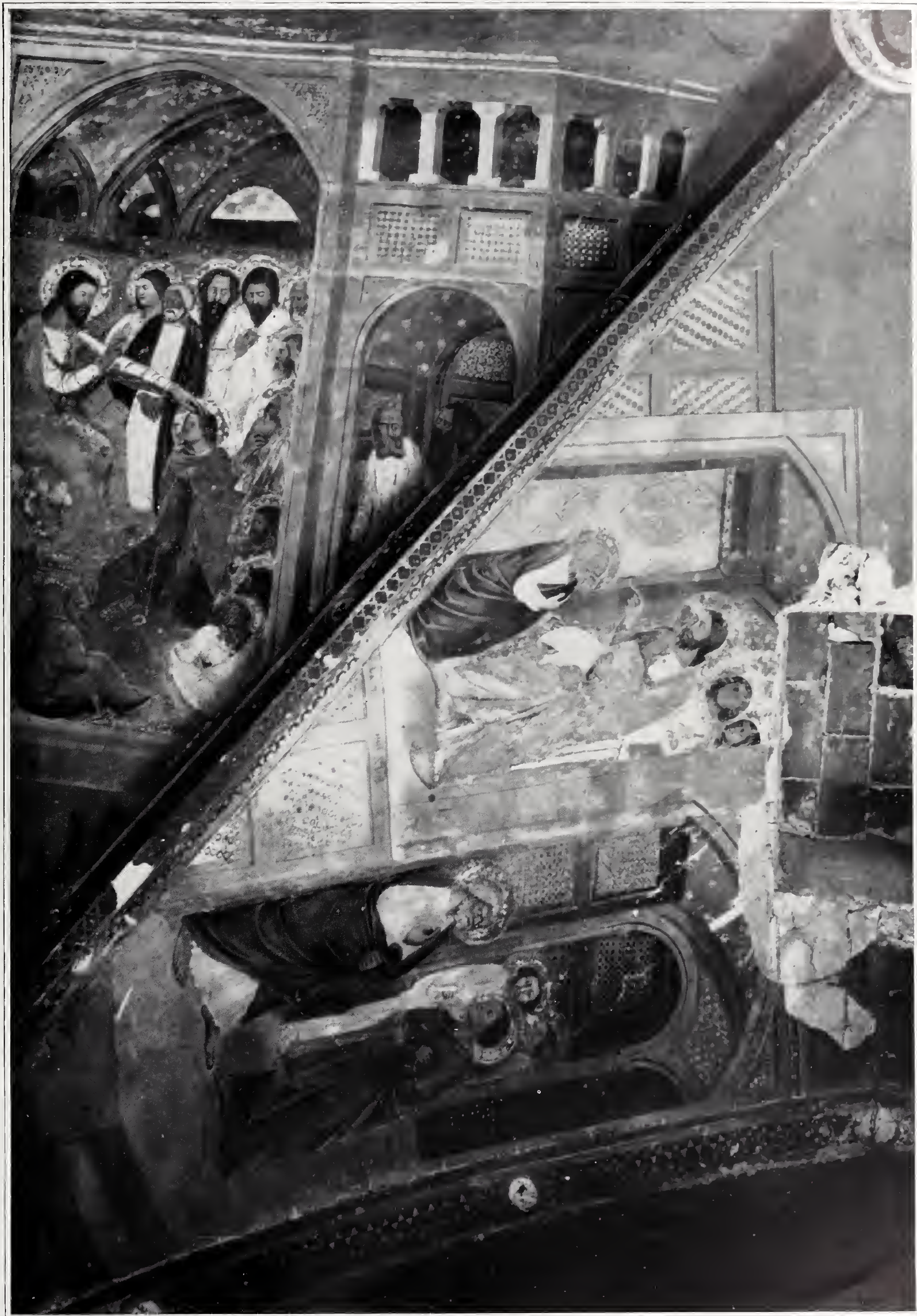
Pour inaugurer pontificalement son nouveau trirègne, le nouveau pape voulut une troisième chapelle, plus grandiose que les deux précédents oratoires de Saint-Jean et de Saint-Martial. Il appela Jean de Louvière et lui demanda les plans de la porte centrale à nids d'aronde que des hirondelles vraiment semblent avoir maçonné là, avec la grâce printanière que pouvait bien se permettre, comme seul ornement gracieux de cette redoutable forteresse, l'Église maîtresse de toutes les saisons et à qui sont promises les années éternelles. Mais ce premier ouvrage réussi ne devait être que la carte de l'architecte, laissée à la porte du Pape. Il fallait surtout à Clément VI une chapelle somptueusement assise, sur toute la largeur occidentale du rocher laissé libre. Une première chapelle basse se dressa, sur une longueur de cinquante mètres et avec des piliers assez puissants pour soutenir, par-dessus, non plus une autre chapelle, mais une véritable cathédrale à nef unique, dont la voûte audacieuse s'élancerait à vingt mètres dans les airs. La chapelle basse prit le nom du Consistoire qui s'y assemblerait désormais, et la chapelle haute fut celle du Pape proprement dite.

Où en étaient les Memmi de leurs ouvrages, dans les chapelles retardataires de Jean XXII? Celle de Saint-Jean était terminée et s'ouvrait, comme un lis meurtri, aux âmes blanches et compatissantes du mystique Simone, prêt à quitter la terre en cette dernière pamoison de foi. Celle de Saint-Martial attendait encore l'inspiration de Donato et de Lippo, frères charnels de l'extatique Memmi. Mais à ce pape moins mystique il fallait un artiste d'inventions plus rapides. Les murs de trois chapelles attendaient, à présent, leurs peintures; et, aux Memmi des lentes rêveries, Clément VI joignit un nouveau venu de la même terre italienne. Matteo était son nom obscur, auquel s'ajoutait celui de sa jeunesse, — *di Giovanetti*, — comme le charme d'un rayon d'aurore se mêlerait au sourire d'un beau visage de vingt ans. On le disait de Viterbe, où aucun maître peintre n'avait encore fait école. Raison de plus pour mieux tenter fortune, loin du clocher natal. Et, comme les papes ses voisins n'habitaient plus Rome, il était venu les voir en Avignon, avec la belle insouciance du jeune âge où toutes les routes du monde sont ouvertes.



SAINTE ÉLISABETH DE HONGRIE
(Palais des Papes. — Avignon)

Les Archives du Vatican nous permettent de constater, par les *Manualia receptorum et expensorum ab Urbino V ad Benedictum XIII*, la présence de Matteo Giovanetti au Palais d'Avignon, à dater du 12 octobre 1344, où il commence à figurer sur les registres pour une somme de 103 livres, qui lui furent soldées au 4 septembre 1345, — les peintures de la chapelle de Saint-Martial étant achevées. C'est-à-dire que, mis alors, par Clément VI, à ses preuves dans cette chapelle, Matteo ne demanda pas même treize mois pour livrer ce premier ouvrage au Pontife. C'était peu, si l'on considère l'importance des huit fresques qu'il peignit à la voûte et où, à la manière de Giotto, amateur d'architectures complexes, il avait raconté la vie de saint Martial, premier apôtre des Gaules, depuis sa vocation et son baptême entre son père et sa mère, jusqu'à son épiscopat dans les diverses églises de France évangélisées par lui. Simone Memmi avait-il eu le temps, avant sa mort, survenue en 1344, d'en composer les cartons? A coup sûr, l'exécution, qui n'en fut terminée qu'à la fin de 1345, accuse une autre main; et cette main, fidèle à la manière générale de Memmi, qui peignait mieux qu'il ne dessinait, indique un tout autre maître dans l'art de préciser les formes et d'arrêter les contours vagues de la première manière siennoise, en des traits strictement définis qui n'appartenaient qu'à un autre.



SIMONE MEMMI ET MATTEO DI GIOVANETTI. — LA VOCATION DE SAINT MARTIAL

(Chapelle Saint-Martial. — Palais des Papes. — Avignon)

Celui-ci fut, sans doute, Matteo dont la première œuvre plut tant à Clément VI, que le Pape n'hésita pas à lui confier, dans la grande chapelle du Consistoire, des surfaces plus vastes où des peintures de plus haute envergure porteraient plus magnifiquement, aux siècles postérieurs, le nom du pontife donataire et celui de son artiste préféré. Matteo s'essaya, d'abord, dans la chapelle basse du Consistoire, avec une composition isolée des *Prophètes* de l'Ancien Testament. Le badigeon barbare des chambrées de casernement, dont on n'a pas craint de couvrir partout ailleurs les murs de ce palais incomparable pour l'histoire des arts au xivᵉ siècle, a préservé, miraculeusement encore, le ciel semé d'étoiles et les silhouettes des personnages portant leurs phylactères sacrés en des poses et avec des figures si originales qu'on se demande, en admirant de pareilles courtines, quelles merveilles de compositions centrales ces sujets isolés devaient ainsi annoncer.

De cette chapelle basse du Consistoire ou salle du Saint-Office, si nous montons, avec les audacieuses nervures des piliers, à l'église haute qui dut être le chef-d'œuvre de ce palais dans la splendeur de la lumière qui l'envahissait par toutes les fenêtres, notre tristesse s'augmente de toute la surface de ces murs implacablement blancs dont le badigeon recouvre et conserve encore — espérons-le ! — l'œuvre maîtresse de Matteo. Par les *Quaterni rationum* du Palais d'Avignon, que les archives vaticanes nous conservent également, Dieu merci ! nous savons que l'artiste peignit, entre les deux hautes baies où l'autel s'adossait, un *Jugement dernier* et une *Crucifixion* qui firent la gloire artistique de cette chapelle et du palais tout entier. Quand les papes d'Avignon eurent réintégré Rome, vingt-cinq légats et quarante-quatre vice-légats respectèrent cette merveille jusqu'à ce que les *Rouges du Midi*, arrivant ici et y bivouaquant, fissent de cette chapelle un dortoir à triple étage, et de ces peintures un lit où le lait de chaux a fait rage avec deux couches réglementaires par an. Le vandalisme du maréchal Sebastiani est irréparable, sans doute, dans les chapelles de Saint-Jean et de Saint-Martial, où des têtes entières furent enlevées, au pic et à la pioche, pour autant de pièces de cent sous que les touristes anglais les payaient au gardien, heureux de vendre tant de plâtres barbouillés pour tant d'écus sonnants. Mais les grandes compositions de Matteo di Giovanetti restent encore intactes sous le linceul de chaux qui les recouvre, dans la grande chapelle du pape Clément VI. Déjà, en 1849, un praticien du rentoilage proposait, au prix de 7,000 francs, de dégager toutes ces fresques de leur enduit de chaux et de les rendre intactes à l'admiration du monde. Depuis, la science a fait des progrès, et l'opération proposée n'est peut-être qu'un jeu de patience et d'habileté où de nouveaux praticiens ne risqueront, somme toute, qu'à défraîchir un mur et y retrouveront le chef-d'œuvre qu'attend, comme dans son linceul, une mémoire de peintre inconnu, jusqu'à cette heure, et qui prendrait peut-être, d'un seul coup, le premier rang dans



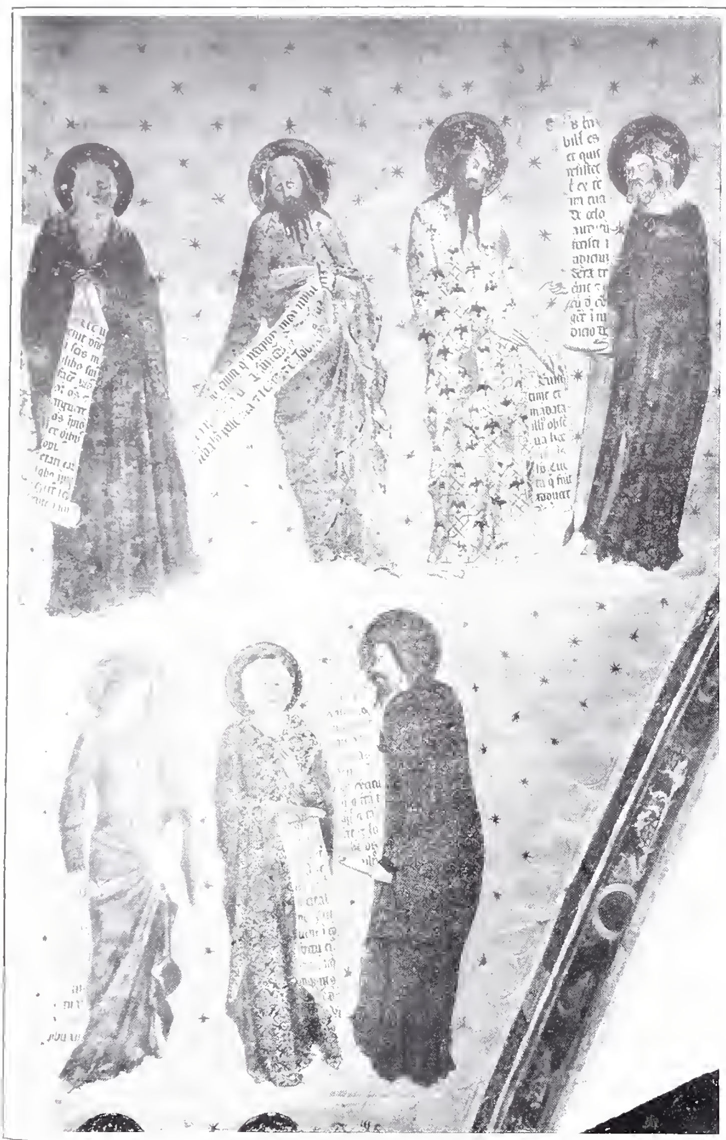
SIMONE MEMMI. — L'ENTRÉE A JÉRUSALEM (détail)
(Chapelle Saint-Jean. — Palais des Papes. — Avignon)



SIMONE MEMMI. — LA CRUCIFIXION (détail)
(Chapelle Saint-Jean. — Palais des Papes. — Avignon)



SIMONE MEMMI ET MATTEO DI GIOVANETTI. — LA VOCATION DE SAINT MARTIAL
(Chapelle Saint-Martial. — Palais des Papes. — Avignon)



MATTEO DI GIOVANETTI. — LES PROPHÈTES
(Chapelle du Consistoire. — Palais des Papes. — Avignon)



MATTEO DI GIOVANETTI. — LES PROPHÈTES
(Chapelle du Consistoire. — Palais des Papes. — Avignon)

l'histoire des peintres, où son nom n'est même pas indiqué.

* * *

Aux fastes de Clément VI, acquéreur final du fief d'Avignon, que lui céda la reine Jeanne pour le prix de 80,000 florins d'or et d'une absolution pontificale, succéda la munificence d'Innocent VI qui fut élu, le 18 décembre 1352. Ce chartreux de vocation première, qui trouva le Palais d'Avignon tout construit et qui y ajouta tout au plus une tour, n'oublia pas pour si peu les traditions seigneuriales de son Ordre. Il mit aussi sa gloire de constructeur à ériger, dans Villeneuve-lez-Avignon, une chartreuse opulente où son tombeau — chef-d'œuvre d'hypogée — aurait un temps sa place. Avec ce cinquième pape, Avignon, qui n'avait plus autre chose à bâtir pour assurer son lustre au cours des âges, clôtura la série glorieuse des architectes et des peintres qu'il avait mis, une moitié de siècle, à son service. Urbain V (1362), Grégoire XI (1371), Clément VII (1378) et Benoît XIII (1394), ne furent plus, — dans cette ville où les soldats se donnaient rendez-vous après les artistes, et le maréchal de Boucicaut après la race des Memmi, — qu'une comète à son déclin dont la tiare aux trois couronnes ceignait la tête chancelante, et la chape pontificale à opulente traîne la queue du météore, qui allait plonger dans la nuit. A la clarté d'une dernière lune qui se levait dans le ciel obscurci d'Avignon, on vit, au règne finissant des papes français, un curieux spectacle. Avec sa farouche âme d'irréductible Espagnol qui avait, à lui seul, dans le Palais des Papes transformé en imprenable forteresse, tenu tête à un siège de plusieurs années où la famine finit par mettre un terme, Pierre de Luna, troquant sur le Rhône la navicelle de Pierre contre la barque de César, fuyait enfin, le 4 avril 1393, de France en Espagne, et emportait dans sa soutane, coupée au genou pour dépister ses limiers, ce qui restait de pourpre souveraine au dernier pape d'Avignon. Il n'y avait plus que des oignons, dans ce palais que soixante-dix ans de pontificat avaient rempli de tant de fastes. Il était heureux, pour l'Église de Rome, que le dernier représentant de l'Église d'Avignon donnât enfin raison, par son nom même, au bon mot de Boucicaut faisant reculer cet invincible Pierre de Luna du haut de ses quatre-vingt-dix ans irréductibles encore, jusqu'au petit port catalan de Peniscola où le schisme n'expira qu'avec le dernier souffle de Benoît XIII, enfin vaincu : « Il n'y a qu'une éclypse de « lune » qui puisse donner la paix à l'Église », écrivait ce maréchal, de ce pape, pour finir avec un bon mot, plus facile à faire qu'un bon siège.

BOYER D'AGEN.

TRIBUNE DES ARTS

LES DEUX PORTRAITS D'INGHIRAMI

(GALERIE PITTI. — MUSÉE GARDNER)

A quoi bon parler de l'*Inghirami* du palais Pitti ? On lit encore, il est vrai, sur le cartouche de ce portrait, le nom de Raphaël ; mais n'est-il pas unanimement convenu que c'est là une attribution usurpée ? Le monde des historiens d'art ne s'accorde-t-il pas à voir dans cette œuvre une simple copie ? L'original authentique, on le sait fort bien, est resté trois cents ans à Volterra, dans la propre maison d'Inghirami ; depuis quelques années, il a traversé l'Atlantique ; il règne maintenant à Boston, dans le musée Gardner, auquel il donne une valeur inestimable... Laissons-le donc en paix !

Quelque chose, pourtant, reste à dire sur le Raphaël disqualifié du palais Pitti. Il ne s'agit nullement de prétendre que le véritable original soit resté en Italie et que la copie ait fait le voyage d'Amérique. Non : disons, une fois pour toutes, que l'œuvre, devenue américaine par droit de conquête, est bien l'original, peint de la propre main de Raphaël, celui dont le maître fit don, royalement, a son ami Inghirami. Après quoi...

Mais d'abord, que le lecteur veuille bien nous permettre de lui raconter une ou deux petites aventures dont la relation avec le portrait du palais Pitti est plus réelle qu'on ne pourrait l'imaginer au premier abord.



Photo Jacquier. RAPHAEL SANZIO (?) — PORTRAIT D'INGHIRAMI

(Galerie Pitti. — Florence)

Un jour, il y a de cela une vingtaine d'années, je montrais la « Tête de cire » du musée de Lille, sous la forme d'une belle photographie de Braun, à un groupe de quelques amis, artistes et critiques d'art, parmi lesquels se trouvait un sculpteur de talent; celui-ci, archéologue à sa manière, versé mieux que personne dans l'histoire de la technique artistique, pouvait décrire les outils employés par les sculpteurs et les coroplastes de tous les temps, depuis l'âge de la pierre inclusivement. Il avait même réinventé des outils perdus.

« Vous savez, dit-il tout à coup, que la *Tête de cire* est un travail du XVIII[e] siècle ? »

Nous pensâmes d'abord qu'il plaisantait : jamais il n'avait été plus sérieux. Après avoir laissé couler le flot des protestations, il reprit tranquillement :

« L'œuvre est exquise, d'accord. Plus d'un homme de goût, la jugeant d'après son style, a pu dire sans invraisemblance que Raphaël en était l'auteur. Mais... il y a un mais ! La draperie de ce chef-d'œuvre a été travaillée avec un outil qui n'existait pas avant le XVIII[e] siècle.

C'est un fait. Il n'y a pas de question de goût, de sentiment, de style qui puisse prévaloir contre un fait. »

Là-dessus, vinrent des explications techniques très précises sur cet instrument, sur son emploi, sur la façon non méconnaissable dont il creusait la matière plastique.

La discussion, comme on peut le penser, n'aboutit pas. Le sculpteur-archéologue parlait de technique; nous parlions de style. L'un de nous conclut en disant :

« *Il faut* que l'outil dont vous parlez ait été inventé au xve siècle, puis oublié, puis retrouvé au xviiie. Voilà le seul terrain de conciliation possible entre des opinions si contradictoires. »

Ce n'était pourtant pas le seul terrain possible. Quelque temps après, en effet, mon cher et regretté ami Eugène Müntz m'offrait une « tête de cire » en plâtre... sans draperie! C'était une épreuve obtenue sur un moulage de l'an 1500 environ! Et Eugène Müntz nous montra une gravure du même temps, découverte depuis peu, qui représentait aussi la tête de cire sans draperie. Tout s'expliquait : notre sculpteur-archéologue avait dit vrai en affirmant que la draperie était du xviiie siècle; son seul tort avait été de croire la tête de cire contemporaine de la draperie. Mais aucun de ses contradicteurs n'avait songé davantage à soupçonner que les deux parties du buste fussent d'âges si différents.

* * *

Autre aventure. On se souvient de la grande discussion qui s'éleva, vers 1890, à propos du *Marat* vendu par un grand marchand de tableaux comme un original de David. Plus d'un artiste s'était écrié : « Comment ne voit-on pas que c'est une copie du seul original existant? Cela crève pourtant les yeux! » D'autres, interrogés, — parmi eux Bonnat, — répondirent avec décision : « C'est un David! » Les écrivains d'art se partagèrent aussi en deux camps. L'un d'eux retrouva des documents d'après lesquels la Convention avait chargé David de faire exécuter deux copies de son tableau comme modèles pour des tapisseries des Gobelins. Or, il n'existait du *Marat* que deux copies contemporaines, et le tableau en question était l'une des deux. Et pourtant, des connaisseurs autorisés persistaient à dire : « C'est un David! »

Pour essayer de résoudre la contradiction, il fut décidé que l'on mettrait face à face, dans une exposition de portraits ouverte à l'École des Beaux-Arts, l'original authentique et le tableau discuté. Curieux de me faire une opinion personnelle, j'allai à l'École. L'original n'attirait personne, et je pus l'examiner tout à l'aise; mais l'autre tableau disparaissait derrière de multiples rangées de spectateurs. N'ayant pas, ce jour-là, le temps d'attendre mon tour, je me permis de passer entre la foule et le tableau, en me pliant assez bas pour ne gêner personne.

L'examen fut rapide; il me sembla pourtant décisif. Tout ce que j'avais pu bien voir, caisse en bois blanc, plume, encrier, couteau, était d'une exécution correcte, mais relativement molle, et sentait la copie. Je me demandais par quelle distraction tel artiste de grande valeur avait pu voir là une œuvre originale de la main de David.

Pourtant, dès le lendemain, sur le conseil d'un ami prudent, je procédai à un examen plus approfondi. L'heure étant mieux choisie, la salle presque vide, je me plaçai entre les deux tableaux, les regardant alternativement... et mon impression changea du tout au tout.

La tête et le corps de Marat, dans le tableau en litige, étaient d'une exécution moins hardie, moins prime-sautière que celle des parties semblables de l'original authentique; mais, en revanche, on y trouvait une construction encore plus solide, un modelé encore plus large. Par des qualités diverses, les deux tableaux s'équivalaient. On ne pouvait douter que le corps de Marat tout entier, le fond sombre et transparent, sans doute aussi quelques parties du linge, fussent de la main de David. Évidemment, le maître, ayant fait exécuter cette copie sous ses yeux, l'avait jugée assez bonne pour être tenté de la corriger. Il en avait repeint l'essentiel, laissant à l'état de copie les parties accessoires.

Et la cause du malentendu devenait évidente. Les artistes qui s'étaient placés à bonne distance pour voir l'ensemble s'étaient écriés sans hésitation : « C'est un original! » Ceux qui avaient examiné le tableau en se mettant à la distance de la vision distincte des petits détails (35 centimètres environ pour les vues moyennes), avaient remarqué aussitôt les parties restées à l'état de copie, tandis que le grand modelé du cadavre leur avait échappé. Comme notre ami le sculpteur, ils avaient conclu logiquement, mais erronément, de la partie au tout.

* * *

Nous voilà outillés maintenant pour l'examen de l'*Inghirami*. Nul n'ignore l'influence des idées préconçues. Depuis longtemps ce tableau, je le savais, était considéré comme une simple copie : dès ma première visite au palais Pitti, j'avais « constaté » la justesse de l'opinion courante. Dans ce portrait, placé un peu haut, il suffit de jeter un coup d'œil sur les détails de la partie inférieure, seuls abordables, pour s'apercevoir que les mains du personnage, très soignées et très bien dessinées, sont pourtant un peu « en baudruche », faute d'accents décisifs dans les ombres. De même, par la timidité relative de l'exécution, la plume, le papier, le livre et son support dénotent la main d'un copiste. La robe, si habilement exécutée qu'elle soit, manque aussi un peu de hardiesse. Ma conclusion — précipitée, on le verra, — fut qu'il était impossible de trouver dans ce travail, pourtant remarquable, autre chose qu'une de ces très bonnes copies « où l'on voit », comme aurait dit Musset, « qu'un *élève* très sage s'est appliqué ».

Depuis lors, j'étais passé bien des fois devant l'*Inghirami* sans lui accorder rien de plus qu'un coup d'œil fugitif et distrait. Tant d'autres chefs-d'œuvre me sollicitaient, parmi lesquels tout un riche trésor de portraits authentiques du maître! Cet état d'indifférence aurait pu durer indéfiniment si, un jour, par hasard, dans cette salle, je n'avais trouvé à ma portée le plus modeste et le plus précieux des instruments d'optique employés par les historiens d'art, — un escabeau.

La curiosité, jointe à une habitude invétérée de vérification, me suggéra le désir d'examiner la tête du portrait d'Inghirami, que j'avais vue jusque-là dans les plus mauvaises conditions, c'est-à-dire obliquement, de bas en haut, quand je m'approchais, et de trop loin, si je prenais assez de recul pour corriger dans une certaine mesure l'obliquité du rayon visuel.

L'examen à bonne distance m'apporta une véritable révélation. Dans cette « copie », le visage, la tête entière, y compris le bonnet et le bout de linge blanc du cou, étaient le contraire d'une copie ! Aucune timidité, aucune hésitation ne se laissait apercevoir dans le maniement de la brosse, que l'on sentait agile au bout d'une main ferme et sûre guidée par un esprit librement créateur. Librement, disons-nous avec intention, car Raphaël lui-même se fût donné une légère entrave s'il avait pris à tâche de faire une copie dans le sens ordinaire du mot. Non qu'il ait modifié sensiblement l'œuvre première : mais il savait son modèle par cœur, dans la grande forme et dans toutes les nuances de détail. Un dessin très serré, certainement tracé sur la toile, avait dû être pour lui un guide suffisant et sûr. Posant ses touches sans hésitation dans le sens de la forme, il avait mis en relief le nez légèrement aquilin, aux narines frémissantes; il avait modelé avec une puissante justesse la minceur — sans dureté — de la lèvre supérieure, l'épaisseur de la lèvre inférieure, plus ronde et plus molle, bordée pourtant d'une arête fine et précise ; il avait établi largement les plans du double menton, de la joue aux méplats accentués malgré l'empâtement dû à la graisse ; il avait traduit, comme en se jouant, la souplesse et la fermeté du bonnet, qui, étroitement collé contre l'arcade surcilière et la tempe gauche, met sur l'oreille et sur la partie droite du front, avec un peu d'espace et d'air, une ombre portée si juste !



RAPHAEL SANZIO (?) — PORTRAIT D'INGHIRAMI
(Musée Gardner. — Boston)

Mais la merveille est dans les yeux, fermement dessinés, brossés avec une verve presque violente, si bien qu'à les examiner de près, on ne peut distinguer aucune limite précise dans le feutrage des touches brunes qui forment la cornée et des touches blanches qui traduisent le reflet lumineux de la sclérotique. Violence de la main, sagesse profonde de l'esprit dirigeant, puissance libre et géniale, voilà, pour qui regarde dans les conditions voulues, ce que dit l'exécution de ces yeux admirables, — et de la tête tout entière.

Nous l'affirmons résolument, après un examen réitéré : la tête de ce portrait, le bonnet qui l'enveloppe et qui la modèle d'une façon si adéquate révèlent le génie du maître d'Urbino en un moment de libre inspiration. Peu de portraits de sa main sont supérieurs à cette œuvre incomplète, mais admirable, qu'il faut se hâter de lui restituer. Qu'importe, après cela, que les mains et d'autres objets moins importants soient l'œuvre d'un élève ? L'essentiel d'un por-

trait n'est-il pas dans la tête ? — Évidemment, trois siècles avant David, Raphaël s'était trouvé dans une situation analogue à celle de l'auteur du *Marat*. Voulant garder un souvenir du portrait de l'humaniste, il avait chargé un de ses élèves d'en faire une copie soignée. Insuffisamment content de la tête, comme David l'a été du corps de Marat, il avait pris ses pinceaux et fait œuvre de maître. Peut-être même avait-il ordonné à son élève de laisser vierge de couleur, dans la copie, l'emplacement de la tête. Mais, dans l'une ou l'autre hypothèse, le résultat est une œuvre de tout premier ordre.

* * *

Nous mettons sous les yeux du lecteur le portrait du musée Gardner et celui du palais Pitti. Des reproductions beaucoup plus grandes seraient encore plus éloquentes, mais le format d'une Revue a des limites. Même avec ces dimensions restreintes, le lecteur pourra cependant, croyons-nous, apercevoir en quoi les deux ouvrages se ressemblent par le dessin et le modelé, en quoi aussi ils diffèrent. Dans le portrait du musée Gardner, l'exécution plus soignée, plus serrée, est celle d'un bel ivoire finement ciselé. On sent que l'artiste a voulu faire de son mieux pour un ami très cher. Dans la « copie », — il s'agit, bien entendu, de la tête, — l'exécution est plus prime-sautière, comme si le peintre n'avait songé à contenter que lui-même. Mais, à cette nuance près, et sans vouloir le moins du monde rabaisser le portrait de Boston qui, de l'avis de tous, reste l'œuvre indubitablement originale, on peut dire que l'un et l'autre, l'original et la *répétition*, sont deux chefs-d'œuvre également dignes du maître.

J'ai devant moi, sous la forme d'une photographie aux deux tiers de la grandeur naturelle, le portrait du palais Pitti. En ce moment, le jour tombe. C'est l'heure redoutable où les peintures médiocres se désagrègent, s'enfoncent dans la toile, ne laissant plus voir qu'un pauvre mélange de tons « confus et traînés dans la fange ». C'est l'heure triomphale, par contre, où les chefs-d'œuvre de modelé — les vrais chefs-d'œuvre — prennent une vie plus mystérieuse et plus intense à la fois. Dans le calme de la lumière mourante, on dirait qu'une flamme intérieure les modèle en un relief plus puissant. La photographie que j'ai devant moi supporte victorieusement cette dangereuse épreuve. A mesure que la lumière baisse et rend presque indistinctes les lignes que j'écris, la tête d'Inghirami s'éclaire sur le fond plus sombre qui l'entoure. Ses plans s'accentuent, au détriment des nuances secondaires ; son modelé s'élargit : ce n'est plus une œuvre d'art, c'est un visage fait de chair. La bouche fermée se contracte ; les narines palpitent ; le regard divergent semble attendre l'inspiration d'en haut ou chercher la vérité dans l'au-delà de la métaphysique. Raphaël, certes, n'était pas un abstracteur de quintessence ; il n'a jamais cherché à peindre tant de choses dans les yeux de son modèle. Quand l'artiste a mis sur la toile une tête *vivante*, son rôle est accompli. C'est à nous, spectateurs, de deviner, comme nous le ferions en présence d'une personne réelle, ce qu'il pouvait y avoir de sentiments et de pensées dans ce visage auquel le génie du peintre a communiqué pour quelques siècles un semblant d'immortalité ; et, le mal n'est pas grand, si, dans la lumière indécise du jour qui s'évanouit, nous y voyons un peu de notre propre rêve. Ce qui est incontestable, c'est que les chefs-d'œuvre de vérité suggèrent mieux que d'autres certaines impressions profondes, voire certaines illusions, semblables à des notes harmoniques réveillées par la puissante vibration d'un bel instrument. Raphaël, dans ses portraits, n'a jamais eu peur de la vérité, loin de là ; il l'a cherchée et traduite avec une ardeur de sincérité que nul n'a dépassée. Holbein lui-même n'aurait pas abordé le strabisme de son modèle avec un réalisme plus énergiquement sincère. Il est vrai que, par l'attitude choisie, Raphaël a su imprimer à son œuvre un caractère profondément idéaliste. Mais son choix s'est porté, sans aucun doute, sur une attitude familière à Inghirami, et, s'il en est ainsi, son idéalisme même ne serait que l'emploi d'une réalité choisie. N'est-ce pas là, tout compte fait, la vraie définition du véritable idéalisme ?

Mais nous voilà en pleine spéculation. Revenons à l'*Inghirami* du palais Pitti en tant qu'objet concret. Il y a dans toute œuvre d'art deux choses différentes : la conception qui l'a dictée, et l'exécution, si l'on prend ce mot dans son sens le plus élevé et le plus large, qui n'a rien de commun avec une banale virtuosité. Les qualités de conception peuvent se retrouver dans une bonne copie ; seule, l'exécution parfaite réalise le chef-d'œuvre. C'est l'exécution, dans cette peinture dédaignée et méconnue, qui nous a permis d'affirmer que la « copie » du palais Pitti constitue, au moins dans sa partie essentielle, une œuvre authentique de Raphaël.

* * *

Réflexion faite, je m'aperçois que j'ai un peu trahi la vérité, tout à l'heure, en disant que l'*Inghirami* du palais Pitti est « unanimement » regardé comme une copie. C'est « généralement », qu'il fallait dire. La persistance du nom de Raphaël sur le cartouche du tableau n'est-elle pas déjà une protestation contre l'idée courante, rendue presque officielle par un passage du *Cicerone ?* Et dans les livres de M. Gruyer, dans celui d'Eugène Müntz, l'attribution de cet ouvrage à Raphaël s'est conservée. Cela aussi est un fait important, d'autant plus que ces deux historiens d'art étaient assez prudents pour se méfier de leur propre goût, si éclairé qu'il fût. Soyons sûrs qu'avant d'énoncer une telle opinion, ils ont pris l'avis de leurs confrères en critique, celui de plusieurs maîtres en l'art de peindre, leurs confrères à l'Institut, capables, pour le moins autant que personne, d'exprimer une opinion sur la valeur artistique d'une œuvre d'art.

Ce sont là des autorités sérieuses, derrière lesquelles il me serait loisible de me mettre à l'abri. Je dois pourtant le dire en toute vérité : ce qui m'a conduit, à propos de l'*Inghirami*, sur le chemin de Damas, c'est l'examen pur et simple — dans de bonnes conditions — de l'objet discuté. Et si quelque grand confrère était tenté d'écarter *a priori* mes conclusions, je crois légitime d'espérer qu'il voudra bien pourtant reviser le procès, dans un sens ou dans l'autre, en empruntant d'abord, comme je l'ai fait sans idée préconçue, — ou plutôt avec une idée préconçue défavorable, — le secours et les conseils d'un escabeau.

E. DURAND-GRÉVILLE.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

CHRONIQUE DES VENTES

En cette chronique, inaugurant une année nouvelle, je passerai en revue les vacations qui se sont produites durant le dernier trimestre de 1906, tant en France qu'à l'étranger.

Les tableaux modernes ont fourni la matière à trois ventes. La première en date a été celle de la collection Serge Von Derwies, qui a eu lieu le 15 novembre, sous la direction de Mᵉ Chevallier, assisté de M. Georges Petit, dans la galerie de ce nom. Comprenant une trentaine de numéros, le résultat obtenu a été de 288,340 francs. Les honneurs sont allés à une grande toile de Ziem, représentant le « Doge, monté sur le Bucentaure, allant marier Venise avec l'Adriatique ». Sur une demande de 30,000 fr., cette belle œuvre a été payée 37,200 fr. Moins heureux a été le sort d'une grande peinture de Troyon, *la Rentrée des Bêtes*, qui. sur une demande de 50,000 fr., est restée à 34,500 francs. Il est vrai de dire que, en 1874, ce tableau n'avait pas dépassé 17,000 francs. Une *Vue d'une ville hollandaise*, par J. Maris, d'une qualité remarquable, fut très disputée et monta à 24,000 fr. De même pour *l'Étang*, par Jules Dupré, que l'on poussa à 27,500 francs. Un marchand acquit, moyennant 30,000 francs, *le Départ pour le marché*, par Rosa Bonheur; un autre donna 20,000 francs pour *la Défense du château*, par Isabey.

Dans les premiers jours de décembre, Mᵉ Lair-Dubreuil et M. Petit dispersèrent, en deux vacations, la collection de M. Charles Blanc, laquelle donna un total de 457,540 fr. Cette collection offrait ceci de particulier qu'elle contenait soixante-dix-huit tableaux de Jongkind. Malgré cette quantité d'œuvres du même artiste, la moyenne des prix se maintint très bonne. La toile la plus importante, *Crépuscule d'été au bord de la Merwède*, fut adjugée 14,000 francs. Trois autres atteignirent 10,000 francs chacune, et le reste se vendit de 2,000 à 8,000 francs. Les tableaux des autres artistes ne contenaient rien de marquant. On se disputa beaucoup quelques sculptures de Rodin, dont la principale, un groupe en marbre, *l'Éternelle Idole*, trouva acquéreur à 13,000 francs sur une demande de 8,000 francs.

La troisième vente de tableaux modernes fut celle de la collection de feu M. Chavane. Cette vacation donna un résultat des plus brillants, et le total des enchères, montant à 245,680 francs, dépassa d'un bon tiers les estimations qu'avaient faites MM. Lair-Dubreuil et Mallet, directeurs de la vente. Le numéro de vedette était une assez grande peinture de Gustave Moreau, *la Chaste Suzanne*, que l'on fit monter à 26,100 francs, sur une demande de 20,000 francs. Une vue de Venise par Ziem fut payée 13,005 francs; une importante étude de Troyon, *l'Abreuvoir*, 13,100 francs; *la Vache blanche*, du même, 7,000 francs; *Nymphe et Amours*, par Diaz, 11,100 francs, et *Rue de village, effet de lune*, par Cazin, 9,000 francs. Un tout petit tableau de Corot, *le Pressoir*, atteignit 5,000 francs; *le Matin*, du même, 6,000 fr.; un petit panneau, presque une miniature, par Rousseau, *les Gorges d'Apremont*, 6,400 fr.; *la Mer à Villerville*, par Daubigny, 7,100 fr.; une étude de Delacroix, 7,100 francs; *le Coup de vent*, de Jules Dupré, 8,500 francs; un Jongkind, 7,000 francs, et un Fromentin, 8,000 francs.

Pour les objets d'art et d'ameublement, diverses ventes fournirent des adjudications élevées, surtout pour des tapisseries de tentures ou des meubles en tapisseries.

Le 7 décembre, on vendit, après décès, deux suites de tapisseries. L'une, composée de trois panneaux du temps de Louis XIV, à sujets mythologiques, fut poussée à 60,000 fr., alors que l'expert, M. Bloche, n'en avait demandé que 40,000 francs. L'autre suite, formée de cinq tapisseries au petit point du XVIᵉ siècle, à sujets relatifs à l'Histoire de don Calderon de Pinos, composition à nombreux personnages, fut achetée 40,100 francs. A quelques jours de là, passèrent d'autres tapisseries du XVIIIᵉ siècle. Pour une suite tout à fait remarquable de six tentures flamandes à sujets de chasses, d'après Van der Meulen, MM. Chevalier et Mannheim enregistrèrent la belle adjudication de 103,000 francs. Cinq autres pièces flamandes, à sujets d'après Téniers, ne dépassèrent pas 54,100 francs, sur une demande de 75,000 francs, et deux tapisseries époque Louis XV, dans la manière de Jeaurat, trouvèrent acquéreur à 35,100 francs.

Un peu plus tard, Mᵉ Lair-Dubreuil, sans expert, offrit aux amateurs une tapisserie du temps de Louis XV, représentant *la Balançoire*, d'après Boucher, sans indication de fabrique, mais que l'on pensait être de Beauvais. Ce panneau, d'une composition et d'un coloris des plus plaisants, mais quelque peu réparé, fut poussé à 70,000 francs.

Une vente d'objets d'art, que dirigèrent MM. Lair-Dubreuil, Paulme et Lasquin vers la fin de décembre, alimenta aussi la chronique de prix élevés et donna un total de 316,000 fr. Six panneaux de tapisseries d'Aubusson du XVIIIᵉ siècle, à sujets chinois, obtinrent 60,000 francs, et une grande tapisserie de Beauvais du temps de Louis XIV, dite « chancellerie », portant les armes royales sur fond bleu fleurdelisé, se vendit 27,050 francs. On donna 45,000 francs pour un salon en tapisserie époque Louis XV, à sujets d'animaux et personnages, et 15,000 francs pour un autre, également en Aubusson. Deux grands oiseaux en ancienne porcelaine de Chine, montés en bronze, firent 15,000 francs, et un brûle-parfums en ancienne porcelaine de Saxe et bronze, époque Louis XV, qui avait fait 5,250 francs à la vente de Maillé, en 1900, est monté à 10,020 francs, doublant ainsi son prix en six ans.

Un autre fait, qui montre bien la progression des prix. A une vente après décès, faite par MM. Gabriel, Paulme et Lasquin, se trouvait un salon en ancienne tapisserie du temps de la Régence. Sur une demande de 25,000 francs, on le poussa à 39,000 francs. Or, à la vente Wanda de Boncza, en 1902, ce même meuble n'avait pas dépassé 28,000 fr.

A l'étranger, on eut à enregistrer aussi plusieurs ventes importantes, dont la principale fut celle, à Berlin, des tableaux anciens composant la collection du baron de Kœnigswarter, et qui donna un total dépassant deux millions. L'adjudication sensationnelle fut celle de 225,000 francs obtenus par un *Portrait de Rembrandt*, par lui-même, acheté par un amateur de Vienne. Un *Portrait de Frédéric Marselær*, par Rubens, monta à 105,000 francs; un paysage, par Cuyp, à 90,000 fr.; une *Fête champêtre*, de Lancret, à 88,750 fr.; un *Portrait de la marquise de Poyanne*, par Nattier, à 77,500 fr.; un *Portrait d'homme*, par Van Dyck, à 71,200 francs. Puis je citerai encore : *Vue de la Piazzetta*, par Canaletto, 40,625 francs, acheté par le musée de Berlin; *Portrait d'homme*, par Van Dyck, 61,250 fr.; un *Portrait d'homme*, par Hals le vieux, 36,250 francs; *Vue d'un château*, par Van der Heyden, 40,000 francs; *la Chaumière sur la route*, par Hobbema, 52,500 fr., achetée par le musée de Budapest; *Ruines au bord d'une rivière*, par Hobbema, 57,500 francs; un *Cavalier*, par Miéris, 32,500 francs; trois peintures, par Adrien van Ostade, entre 40,000 et 50,000 francs; *les Tireurs d'arc*, par Téniers, 38,875 francs; un paysage, du même, 37,500 francs, acheté par le musée de Berlin.

A la fin d'octobre on a dispersé, à Cologne, la collection de porcelaines de Saxe appartenant à M. Fischer, de Dresde. Un groupe crinoline a dépassé 9,000 francs. D'autres groupes et figurines ont fait des prix variant de 2,000 à 8,000 francs. A Munich, à la vente de la collection Von Oppolzer, au mois de décembre, deux volets d'autels à sujets saints, par Hans Suss von Kulmbach, ont été adjugés 28,750 francs, alors qu'ils avaient été vendus autrefois 1,500 francs. Un panneau, par Cranach, a atteint 15,500 francs, et un portrait d'homme, attribué à Van Dyck, 15,000 francs.

A Londres, peu de chose comme tableaux. Je ne vois à noter qu'un portrait d'homme en costume marron, jouant de la flûte, par Frans Hals, qui a été payé 39,375 francs. Comme objets d'art, une vente, en décembre, donne des prix extraordinaires pour des porcelaines, principalement de Chine et de Saxe. Un antiquaire de Londres pousse à 97,000 francs deux vases carrés en vieux chine, à décor de la famille verte sur fond noir. Deux aiguières, époque Yung Chin, ornées de médaillons en émaux de couleurs sur fond rubis, sont payés 81,375 francs; deux aiguières avec bassins, en vieux chine, fond bleu Mazarin, 43,300 fr., et deux petites statuettes, de la famille verte, 15,475 francs. Dans les Saxe, une figure crinoline, femme avec deux chiens, est payée 26,250 francs, bien que réparée, et une petite statuette d'Auguste le Fort dépasse 7,000 fr. Un service en ancienne porcelaine de Chelsea trouve preneur à 38,000 francs.

Pour des livres et manuscrits, quelques gros prix également. Un livre d'Heures français du XVᵉ siècle fait 16,000 francs; trois carnets contenant des notes et poésies inédites, autographes, du célèbre auteur anglais Shelley, montent à 75,000 francs, tandis que six dessins originaux de Williams Blake, pour l'illustration du *Paradis perdu*, de Milton, sont acquis moyennant 50,000 francs, et un manuscrit français du XVIᵉ siècle pour 32,250 francs. Les éditions anciennes de Shakespeare font toujours prime. Un exemplaire du *Marchand de Venise*, de 1600, est payé 9,500 francs, et un autre, du *Roi Lear*, de 1608, 7,500 francs.

Pour terminer, je reviendrai en France, et signalerai un tableau d'Antoine Watteau, *Personnages de la Comédie italienne*, que l'on vendit 10,000 francs à la vente de la collection Watel-Bayard, à Roubaix.

A. FRAPPART.

GOUPIL & Cie, Éditeurs-Imprimeurs
MANZI, JOYANT & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs
24, BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

EN SOUSCRIPTION

LA MINIATURE FRANÇAISE

1750-1825

PAR

HENRI BOUCHOT

Membre de l'Institut

Formera un volume in-4° raisin (34 × 25) d'environ cent cinquante pages de texte, imprimé sur papier à la main spécialement fabriqué par les Manufactures d'Arches, orné d'au moins cent gravures tirées en taille-douce dans le texte et de soixante-dix planches tirées hors texte, dont vingt en couleur, fac-similé des originaux, et cinquante en noir sur papier de Chine remonté sur papier teinté. Les miniatures reproduites seront au nombre d'environ deux cent cinquante.

Il sera tiré de cet ouvrage DEUX CENTS EXEMPLAIRES, numérotés de 1 à 200 en chiffres arabes. La publication en sera faite en cinq livraisons, comprenant chacune au moins quatre planches tirées hors texte en couleurs, dix planches tirées hors texte en noir, vingt planches tirées dans le texte.

Chaque livraison sera livrée en carton.

Prix de la livraison . . . . 200 francs

Prix de l'ouvrage complet . . . . 1,000 francs

(On ne souscrit qu'à l'ouvrage complet)

IL SERA TIRÉ EN OUTRE :

VINGT EXEMPLAIRES sur papier des Manufactures impériales du Japon, où cinquante des planches seront tirées hors texte en couleurs, cinquante hors texte en noir, cent dans le texte en noir. Ces exemplaires comporteront, de plus, la suite des cinquante planches hors texte, tirées en couleurs, en fac-similé des originaux, sur papier teinté. Ils seront numérotés de I à XX en chiffres romains et porteront sur le faux-titre le nom du souscripteur.

Prix de l'exemplaire . . . . 5,000 francs

1907 FÉVRIER N° 62

LES ARTS



PUBLIÉ PAR GOUPIL & CIE ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & CIE ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d^ des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**

LES ARTS

N° 62 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Février 1907



JACQUES DANLOUX. — LES ENFANTS LEVASSEUR DE BONNETERRE
(Collection de M. Wittorski)

ÉCOLE ALLEMANDE. — LES PETITS MUSICIENS

LA COLLECTION DE MADAME A. ARMAN DE CAILLAVET



ÉCOLE FRANÇAISE. — XVII[e] SIÈCLE. — BUSTE
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

Au hasard des voyages et surtout des promenades dans Paris, Madame de Caillavet, servie par un goût sûr, a acquis des peintures, des sculptures, quelques dessins et maints objets précieux ou plaisants. Ses préférences sont allées au XVII[e] et au XVIII[e] siècle. Toutefois elle a fait accueil à l'antique et l'art moderne quand l'un et l'autre pouvaient intéresser son esprit. Femme de grande culture, elle est donc le contraire de ces gens à sensibilité restreinte qui ne manifestent leur enthousiasme qu'à l'occasion de certaines rencontres. — L'espèce n'en est point nouvelle, car La Bruyère, en sa sixième édition des *Caractères et mœurs de ce siècle*, ajouta pour eux un paragraphe, le second, à l'article de « la Mode ».

Les goûts de Madame de Caillavet n'ont point de ces restrictions fâcheuses. Les collections réunies en son hôtel de l'avenue Hoche en témoignent. Dès l'entrée, une figure antique accueille le visiteur, qui rencontre, plus loin, en un salon de conversation au meuble ancien, des statuettes de Tanagra et de Myrina. Il pourra aussi, dans la galerie qui suit, prendre plaisir à de vieux Saxe. Mais, malheur à lui s'il s'aventure dans la « librairie », petite pièce calme, prenant jour, comme tel cabinet des Attiques du palais de Versailles, sur une courette silencieuse. Nul bruit, rien de disparate. Mais, sur les rayons blancs, des reliures anciennes aux ors éteints, des parchemins historiés, des vieilles soies brochées protégeant les manuscrits de tels livres célèbres. Et, tandis que le visiteur furette, une parlante petite cire colorée, modelée à Venise au XVIII[e] siècle, d'abord inaperçue, se présente, si vivante et si insistante, qu'elle semble sortir de son cadre afin de prendre part à la conversation. Celui dont elle perpétue les traits aurait à cela quelque droit. Il fut homme aimable et aimé. Cet



PETER LELY. — MRS. LOFTIS
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

indiscret n'est autre que Vivant-Denon, qui, aux beaux jours des trophées et conquêtes, présida avec un tact supérieur à l'organisation du musée du Louvre et défendit chevaleresquement l'intégrité de ses collections quand, les Alliés maîtres de Paris, la bise fut venue.

Mais, si les livres peuvent être salués, ils ne doivent pas être inventoriés dans cette étude. Je n'ai pas, non plus, à propos de Tanagra, à redire la grâce des femmes de Béotie ou à insister sur l'esprit des bergères Pompadour venues de Saxe « par les longues diligences, autrefois ». Je m'occuperai seulement des tableaux et apprécierai la noblesse de telle effigie; j'indiquerai certaines sculptures et m'émerveillerai de l'ingéniosité d'un Pajou ou d'un Marin. La besogne est suffisante, et à coup sûr agréable, — avec quelque péril, toutefois.

L'attention va, tout d'abord, à un portrait de jeune



RIQUARD. — ALLÉGORIE
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

femme présentée sur un fond de paysage dont l'ampleur décorative n'exclut point la vérité. Le modèle est assis au premier plan, sur un banc de gazon. Ses yeux n'ont point osé fixer le peintre. Mais cette timidité n'est qu'un attrait de plus. Elle va bien à ce visage juvénile, aux traits fins, à cette silhouette élégante de fillette devenue femme. Une chevelure « auburn », abondante, tombe en boucles ondulées jusque sur le corsage et fait valoir la blancheur des chairs; elle souligne aussi le modelé de la gorge délicate mal défendue par une chemisette fine qui déborde sur une étoffe violette dont les plis moulent, par moments, le gracile corps de la jeune femme : *Mrs. Loftis*. Pour ce qui est du peintre, le dessin, la touche et l'ordonnance révèlent le faire de Peter Lely, cet élève de Van Dyck. Hollandais d'origine, il fut à Londres, où il résida, le portraitiste préféré de la cour de Charles I[er], et, par suite, l'un des fondateurs de l'École anglaise de portrait. La galerie de Hampton-Court conserve nombre de ses œuvres, et les graveurs britanniques du XVIII[e] siècle ont popularisé les effigies de quelques-unes des belles dames dont il avait fixé les traits : *Lady Montagu*, *Amélie Beewervaer comtesse d'Ossory*, *Mrs. Cleveland*, *Mrs. Hewse* qui, si gracieusement, recueille dans une



BLAISE. — HÉBÉ



BLAISE. — GANYMÈDE

(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

coquille l'eau d'une fontaine, et cette *Elinore Gwin*, qui se plait à parer un agneau d'une guirlande de fleurs.

En vis-à-vis, un autre portrait de grande allure, mais français cette fois, sollicite l'attention. C'est celui d'une noble dame qui a fréquenté la Cour sous Louis XIII et, peut-être aussi, durant la minorité de Louis XIV. Beauté épanouie, elle n'a plus l'exquise jeunesse de Mrs. Loftis. Par contre, le visage est bien rempli et l'ovale en est très pur. Les yeux qui l'éclairent ne craignent point le regard d'autrui. Aussi l'artiste s'est-il complu à en préciser les contours et à en rendre la vivacité. Ils dominent un nez et une bouche sensuels. Les cheveux blonds dessinent



MARIN. — LA FIDÉLITÉ
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

des frisons sur le front et sur les tempes, tandis qu'en arrière leurs torsades développent un volumineux chignon. La dame est largement décolletée, perles aux oreilles, collier au cou. Un corselet en satin blanc, chamarré d'or et de perles, lui enserre la taille et laisse déborder, à la hauteur de la gorge, la fine dentelle d'une chemisette dont les manches bouffantes sont ornées de rubans cerise. Ce splendide costume est complété par un manteau bleu rejeté en arrière et retenu, à la hauteur des épaules, par des agrafes précieuses. Pour quel prince s'est ainsi parée la belle dame? Elle est, dans tous les cas, fort préoccupée de l'effet qu'elle souhaite produire, et s'ap-



GIORGIO GARRI. — POMONE
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

prête, encore une fois, à mirer son élégance dans l'octogone d'un petit miroir de Venise, qu'elle élève de son bras gauche. De touche ferme et de coloration sobre, quoique riche, ce beau portrait a des qualités inhabituelles à Pierre Mignard, à qui il est généralement attribué.

Ces deux portraits sont peints avec un souci d'élégance qui n'exclut pas la vérité. Nulle prétention à l'allégorie. Nattier et ses émules ne présenteront que plus tard les patriciennes de leur temps en Diane, en Junon ou toute autre divinité. En cela, les Italiens nous devancèrent, comme le prouve ce portrait de dame, avec les attributs de Pomone, et dont une inscription révèle l'auteur : Giorgio Garri. Les accessoires sont heureusement disposés, mais ils nuisent dans une certaine mesure à la personnalité du modèle, peint avec le même accent que les fruits qui l'entourent. L'exemple est-il à suivre? Si nous consultons le maître espagnol qui a exécuté avec une puissante vérité le portrait de *doña* de la collection de Madame de Caillavet, la réponse ne sera pas douteuse. Il se refusera à toute concession pouvant affaiblir le caractère du modèle. Présentée en costume de cour avec tortil dans la chevelure, ferrets sur l'épaule, perles et brillants relevant l'éclat rouge du corsage somptueux, la *doña* qu'il a peinte surgit unique et personnelle dans une dédaigneuse raideur aggravée de gros yeux fixes, d'un nez fort et d'une bouche qui méprise : une époque, une race révélées par un visage !



FR. LEMOYNE. — NYMPHE SURPRISE
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

Le *Jean-Jacques Rousseau* que possède Madame de Caillavet nous transporte du monde de l'absolu dans la société des philosophes. Penseur charmant, Jean-Jacques ne vaut guère mieux, en tant qu'humain, que la méprisante patricienne. Tant de calomnies sont nées sous sa plume ! Il est, ici, présenté dans la force de l'âge. La *Nouvelle Héloïse* vient de paraître et il est déjà taciturne : front pensif et regard soupçonneux. Que sera-ce au temps des *Confessions?*

Voici plus aimable : un jeune homme aux yeux vifs, nez fin un peu relevé, bouche délicate. Poudrée à blanc, la queue de sa chevelure retombe en frisons sur son habit gris dont les poignets, relevés, laissent voir des manchettes de mousseline. De ses mains fines il caresse un loulou Pompadour dont le museau repose sur

son avant-bras. La touche est légère et la peinture, claire, tout en lumière, a conservé une fraîcheur de pastel. C'est une œuvre française, mais le modèle appartient peut-être à une race plus septentrionale. On est fort tenté de reconnaître, dans cette œuvre charmante, la main de Tocqué, le peintre délicieux, le délicat portraitiste qui, après avoir fait fureur à la cour de France, dut passer par l'Autriche, la Russie et le Danemark pour satisfaire les souverains de ces pays. L'importance donnée à un accessoire, bibelot ou animal, est assez dans les habitudes de Tocqué. Il aimait à occuper ses personnages, comme en témoignent les indications portées par ses soins sur les livrets des expositions : *Portrait de M. l'abbé Desfontaines, tenant une feuille d'observation sur les écrits modernes (1742). Portrait de M. Bessay, en robe de chambre, tenant un livre de Newton ; sur la table est une cuirasse qui désigne qu'il a été militaire. Portrait du jeune Bourdon, assis par terre, près d'un treillage, jouant avec des colimaçons (1745). Portrait, jusqu'aux genoux, de M. Danger, fermier général, tenant son chapeau et ayant une petite levrette sur un fauteuil (1747). Portrait de Madame Danger, sur un sopha, faisant des nœuds (1753)*, etc.

Par contre, c'est à un peintre germanique du XVIII[e] siècle que doivent être donnés les *Petits Musiciens*, une des peintures les plus agréables de la collection de Madame de Caillavet. La physionomie raisonnable des trois enfants, leur pose bien tenue, leur costume, la marqueterie du clavecin, tout décèle la provenance allemande. Le dessin est correct et la peinture



A. PAJOU. — LA FIDÉLITÉ MÈRE DE L'AMOUR CONSTANT
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)



ÉCOLE DE PIGALLE. — MÈRE ET ENFANT

(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

probe, mais point pétillante comme celle des maîtres français. Qu'importe? Le charme intime, l'émotion concentrée parent cette œuvre, retiennent les yeux et l'esprit. Son anonymat n'est qu'un attrait de plus. Anonymat provisoire, car de mieux renseignés sur l'école des portraitistes allemands du XVIIIe siècle proposeront sans difficulté un nom, j'en suis certain.

N'abandonnons pas cet aimable siècle sans jeter un regard sur quelques productions attrayantes, fantaisies d'artistes amoureux de piquantes nudités. Dans un décor champêtre, J.-B. Lemoyne présente le corps potelé d'une jeune *Nymphe surprise par l'arrivée d'un Satyre*, tandis que la maëstria de Noël-Nicolas Coypel se fait apprécier dans la nudité d'une *Vénus jouant avec une colombe*, étude préparatoire pour la *Naissance de Vénus*, de l'ancienne collection San-Donato. Mais, à ces œuvres de maîtres connus, recherchés, j'ai plaisir à joindre certaine peinture signée d'un nom d'artiste sur lequel je ne sais rien, mais que recommande une œuvre décorative d'une habileté consommée. Au milieu d'attributs les plus divers, qui témoignent d'une égale préférence pour la Guerre, les Sciences et les Arts, et sur un fond de ville aux murailles crénelées, une élégante créature aux chairs nacrées se présente. Elle est adossée à un canon et voile sa nudité d'un somptueux brocart. Fin visage et gorge ferme, elle s'accommode du voisinage d'un globe terrestre, d'une palette chargée de couleurs, d'un traité de géométrie et de maints autres accessoires, tandis que près d'elle un cheval cabré — Pégase ou Bucéphale — s'apprête à bondir par monts et par vaux, à moins que, les ailes surgissant, il ne pointe vers l'éther bleu. Quelle âme complexe, en ce XVIIIe siècle fécond en originaux, s'est complu à unir dans une unique allégorie la Guerre, la Science et les Arts? Si la réponse tarde, l'inscription RIQUARD. PINXIT. 1721, tracée sur



MIGNARD. — UNE DAME

(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

l'équatorial de la sphère, fait au moins connaître le nom du peintre et la date de l'exécution. RIQUARD ! Voici un nom à retenir, car l'œuvre dénote une exceptionnelle habileté de composition et de touche. Il s'agit, cette fois encore, d'un de ces excellents peintres provinciaux qu'affectionnait si justement le marquis de Chennevières et dont il rappelait le nom, la vie, chaque fois que l'occasion s'en présentait.

Place donc aux méconnus, aux anonymes. Plus que les autres ils nous réservent des joies inattendues. Voici, par exemple, deux petits panneaux rectangulaires, destinés peut-être à remplir l'encadrement de dessus de porte. Spirituellement composés, prestement peints, ils ont conservé dans les bleus, les roses, les jaunes nuancés en ombres légères et en éclatantes lumières, une rare fraîcheur de coloris. Les *Petits Savoyards* qui, accroupis autour d'un feu pétillant, ont abandonné vielle et lanterne magique, ressemblent étonnamment aux *Petits Polissons* d'Augustin de Saint-Aubin. Les personnages de l'autre panneau, où une délicieuse fillette, tout en lumière, groupe près d'elle, « au bord d'une onde pure », deux jeunes soupirants, font songer à J.-B. Huet. Mais Augustin de Saint-Aubin n'a, à ma connaissance, jamais peint à l'huile ; Huet avait une autre facture. Les panneaux sont au reste, de la même main. Il faut voir ici le travail d'un de ces braves peintres décorateurs du XVIIIe siècle, qui peignaient comme l'oiseau chante, en prenant leur bien où ils le trouvaient et qui, dès lors, négligeaient d'apposer sur leurs œuvres charmantes une signature quelconque. Ils suivaient ainsi l'exemple des bons vieux maîtres, qui considéraient la personnalité de leur touche comme la meilleure des signatures. A Demarne, admiratif, qui lui disait : « Tu vois, Michel, j'aurais voulu faire ce tableau-là, et, si tu veux, je le signerai de mon nom », l'original Georges Michel répondait encore, au commencement du XIXe siècle : « Tu sais ce que je pense d'une signature ; je n'en mets jamais sur mes tableaux, parce que la peinture doit parler d'elle-même, et la signature n'est qu'une enjôleuse qui cherche à tromper et à séduire ; le tableau doit plaire sans le secours d'un nom ou d'une étiquette. Il faut faire comme nos anciens, ils ne signaient pas, leur signe est dans le talent. »



P.-E. DAGOTY. — LA BELLE BORDELAISE
Miniature
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

On aurait plaisir à parler aussi de quelques maîtres du XIXe siècle, présents avenue Hoche. Il y a, par exemple, une toute première œuvre de Ziem, une *Vue de Venise*, exécutée sous la préoccupation de Canaletto, qui présente un vif intérêt. N'étaient la dédicace « au Maître des Grâces »



ÉCOLE DE J.-B. HUET. — LES PETITS PÊCHEURS
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

(Arsène Houssaye), et la signature de Ziem, on donnerait cette toile au maître qui l'inspira, et non au prestigieux coloriste qu'est Ziem. Ce n'est qu'en passant que seront signalés un *Portrait de femme* en toilette de la fin du premier Empire, peint évidemment sous l'inspiration de Madame Vigée-Le Brun, et certaine étude de jeune fille, utilisée par Hersent pour le *Daphnis et Chloé* qu'il envoya au Salon de 1817. Les compositions d'Hersent distillent assez souvent l'ennui, mais il est arrivé aux gens de son école d'être fugitivement émus par un coin de nature, la grâce d'une tête. Ils oubliaient alors théories et préceptes, et redevenaient naturels. Pareille fortune échut à Hersent lorsqu'il peignit cette gracieuse figure.

Madame de Caillavet a réuni, sous une vitrine, quelques miniatures; il y a là des spécimens bien choisis de cet art



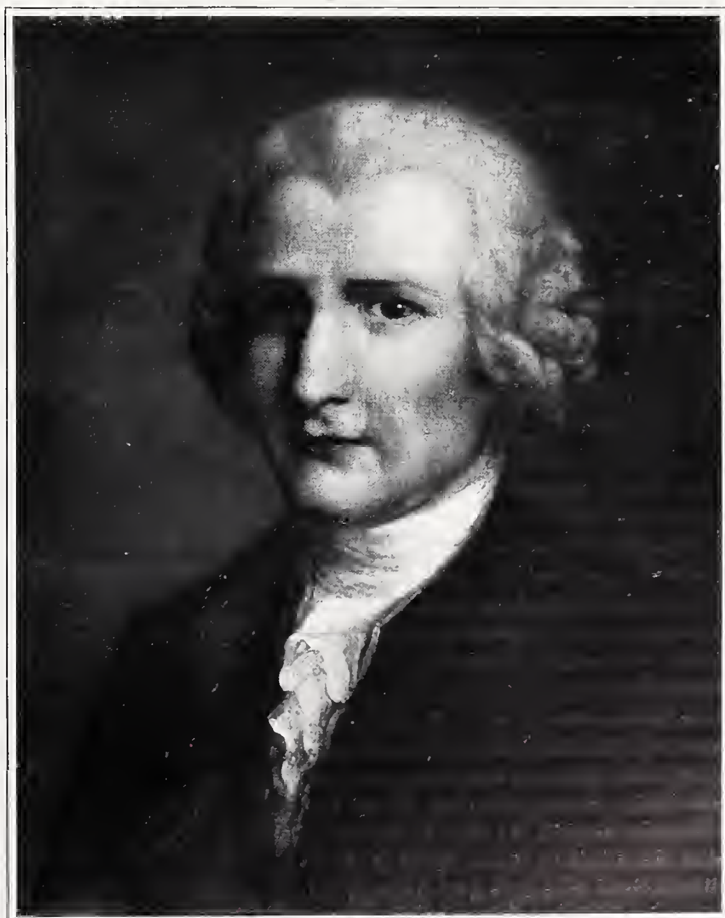
TOCQUÉ. — LE JEUNE HOMME AU CHIEN
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)



NOEL-NICOLAS COYPEL. — VÉNUS
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

charmant. Petits portraits pétillants d'esprit, signés de tel et tel; sujets galants empruntés à Boucher par Charlier; scènes mythologiques, peintes en grisaille, mises à la mode par Sauvage. Mais, bien vite, l'attention se porte sur un petit portrait de femme de la période révolutionnaire. Un coquet bonnet chargé d'un gros nœud coiffe sa chevelure abondante tombant en spirales annelées de chaque côté du visage; un châle bleu à fleurs rouges est croisé sur son corsage blanc. La physionomie est spirituelle plus que jolie, mais si vivante et avenante! L'œuvre est signée : M^de^ SURINY.

Depuis l'Exposition des miniatures et gravures en couleurs du XVIIIe siècle, organisée l'été dernier à la Bibliothèque



ÉCOLE FRANÇAISE. — JEAN-JACQUES ROUSSEAU
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)



ÉCOLE DE BOUCHER. — LE BAISER DE L'AMOUR



ÉCOLE DE SAUVAGE. — HOMMAGE A PAN

(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

nationale, l'auteur n'est plus une méconnue. Son *Portrait d'homme portant un chapeau haut de forme*, de l'époque du Directoire, y fut fort apprécié. Il était même assez personnel pour que certains aient songé à restituer à son auteur quelques autres miniatures sans signature. « La citoyenne Suriny », comme elle s'appela elle-même durant la période révolutionnaire, née Glaesner, naquit à Lyon. Mariée à Doucet de Suriny, elle participa, en 1791, à l'exposition des Artistes libres de la rue de Cléry et parut aux expositions de 1793, 1795, 1796, 1800 et 1806, avec des miniatures et un portrait à l'huile (1793). En 1796, elle envoyait un portrait miniature « de la citoyenne Candeille, artiste du théâtre de la République ». Elle a signé assez souvent : J.-D. SURINY.

La belle brune, au teint coloré, qui révèle sans embarras tout ce qu'il est possible de montrer de son col, de ses épaules et de ses seins, est postérieure d'une vingtaine d'années à l'ardent petit portrait qui précède. Quelle est-elle ? Peut-être quelque lorette fort appréciée à Bordeaux, où la miniature a été, vraisemblablement, exécutée. Car son auteur, Dagoty, a presque exclusivement travaillé dans cette ville, où il se fixa de bonne heure, et où il jouissait d'une réputation telle qu'il y était couramment désigné par cette périphrase : « l'Isabey bordelais ».



CHARLIER. — LES PRÉSENTS DE L'AMOUR
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)



Mme DOUCET DE SURINY. — INCONNUE
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

Je puis, grâce à l'obligeance d'un érudit parisien, M. Vuaflart, occupé à débrouiller la généalogie compliquée de la famille Dagoty, qui comprit des graveurs en couleur, des décorateurs sur porcelaine, un miniaturiste, donner quelques renseignements sur l'auteur de la présente miniature : Pierre-Édouard Gautier-Dagoty.

Petit-fils de Jacques Gautier-Dagoty, célèbre dans l'histoire de la gravure en couleur, et fils d'Édouard Gautier-Dagoty, sixième fils du précédent, Pierre-Édouard Gautier-Dagoty est né à Florence le 12 septembre 1775, et mort à Bordeaux le 29 janvier 1871, c'est-à-dire presque centenaire. Il avait épousé Jeanne-Clara Ferrand, fille d'armateur.

Mais ces miniatures sont peu de chose à côté de la collection statuaire de Madame de Caillavet. Elle a été, surtout ici, servie par des circonstances heureuses. Parmi les terres cuites qu'elle possède se trouve un absolu chef-d'œuvre. Il est signé : PAJOU F. L'AN 7 DE LA RÉ. F., 1799, et l'ébauchoir du sculpteur a gravé, dans la terre, ce titre qui précise un moment de la vie française : *La Fidélité mère de l'amour constant.* Coiffée à la Titus, une jeune femme, vêtue seulement d'une tunique qui moule son corps élégant et laisse libres ses bras potelés, surveille les jeux d'un bébé nu, mena-

çant un jeune chien qui, lui aussi, sollicite une part de caresses. Que de grâce et de science dans les figures, comme l'arrangement est heureux, et parfait le modelé ! Exécuté quelques années plus tôt, ce groupe eût transporté d'aise le sensible Diderot. Pour ce qui est de nous, il nous enchante pour des raisons moins sentimentales, mais plus esthétiques. C'est merveille de voir combien certains artistes du XVIIIe siècle, habitués aux grandes machines et aux portraits pompeux, surpris par la Révolution, firent aimable accueil aux idées nouvelles. Que d'ingéniosité aussi et de goût dans



COELLO. — DAME EN COSTUME DE COUR

(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

les œuvres de ce pauvre et fécond Marin qui, on ne sait pourquoi, n'obtint pas de son vivant le succès que ses œuvres charmantes devaient lui assurer un siècle plus tard. Il est vrai qu'il se manifesta juste au moment où éclatait la Révolution. Il n'avait pas derrière lui la notoriété qui accompagnait un Pajou ou un Clodion, rudes concurrents pour son art un peu mièvre. Cependant, quel charme dans ce joli groupe de *la Fidélité !* Comme on compatit à la douleur de cette jeune fille accoudée à l'autel sur lequel repose l'urne du bien-aimé ! Et puis, elle est si gentiment chape-



ÉCOLE D'A. DE SAINT-AUBIN. — LES PETITS SAVOYARDS
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)



VAN CLEVE. — NEPTUNE



VAN BUYSTERS. — HERCULE

(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

ronnée par le jeune chien qui sommeille confiant dans l'attente des caresses que la pétulance de sa jeune maîtresse ne pourra lui refuser.

Deux autres statuettes retiennent, — statuettes ou statues, car elles dépassent les dimensions ordinaires des terres cuites d'étagère. Elles sont signées toutes deux : BLAISE, 1778. Elles ont déjà une grâce prud'honienne et témoignent d'une préoccupation évidente de l'antiquité, telle qu'elle ressuscitait au cours des fouilles d'Herculanum et de Pompéi. Il y a aussi, dans l'arrangement, la physionomie de l'élégant *Ganymède* et de la gracieuse *Hébé*, une parenté évidente avec certains types modelés un peu plus tard par le néo-antique Chinard. Et tout le mérite revient à Blaise, qui initia celui-ci à son art et eut assez de personnalité pour imprimer à son brillant élève une conception particulière de la beauté et de l'élégance. Cependant ces deux statues sont presque des œuvres de début. Blaise ne fut agréé de l'Académie qu'en 1785, et ne prit part aux expositions qu'à partir de 1787.

Remontons encore. Voici un groupe en terre cuite, presque grandeur nature, d'une grâce émouvante. Une jeune femme, dont la nudité est coquettement parée d'une draperie qui ne laisse rien ignorer de ses formes pures, se penche vers un jeune garçon. Des accessoires habilement indiqués complètent le groupe. Notre siècle pressé intitule simplement ce groupe : *Mère et enfant*. Mais la désignation ancienne devait être autrement fleurie, — qu'importe! Ce qui intrigue davantage, c'est la parenté évidente de cette terre cuite avec un marbre célèbre, *l'Amour et l'Amitié*, exécuté par Pigalle, en 1758, et conservé maintenant au Louvre. Dans l'œuvre de Pigalle, l'arrangement des figures et des draperies est le même. Mais la jeune femme est plus penchée, son visage frôle presque la tête de l'enfant, — de l'Amour, car celui-ci a des ailes. L'œuvre, très travaillée, est un peu plus souple que la terre cuite de la collection de Madame de Caillavet ; elle est, aussi, plus solidement assise. Faut-il voir dans cette terre cuite une première idée de Pigalle terminée seulement sous sa direction ou une œuvre inspirée à quelqu'un de son atelier par le groupe placé maintenant au Louvre ? Je ne sais. Je note simplement les rapports étroits qui unissent les deux morceaux statuaires.



HERSENT. — CHLOÉ
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)



ÉCOLE DE Mme VIGÉE-LE BRUN. — PORTRAIT
(Collection de Madame A. Arman de Caillavet)

Voilà un joli lot pour le XVIIIe siècle. Le XVIIe est moins largement partagé, encore qu'il soit représenté par un buste de jeune femme, — œuvre décorative, mais non portrait, — et par deux marbres, figures de jeunes enfants avec les attributs d'*Hercule* et de *Neptune*. Le premier est de Van Buysters, et le second de Van Cleve, deux sculpteurs flamands qui travaillèrent en France, à Versailles, et tentèrent d'allier le maniérisme italien à l'ampleur flamande.

Ils marquent une époque, mais combien moins séduisante que celle qui donna naissance à *la Fidélité mère de l'amour constant*. Cependant, quand Pajou modela ce groupe, la tempête faisait rage. Et c'est peut-être parce que le sculpteur, en philosophe du XVIIIe siècle, salua gaiement, sympathiquement, l'orage qui déconcertait tant d'autres tempéraments, qu'il put, en pleine Révolution, quelques mois après le 21 janvier et le 9 thermidor, créer encore, pour la joie de l'esprit et le plaisir des yeux, des œuvres d'un charme inimitable.

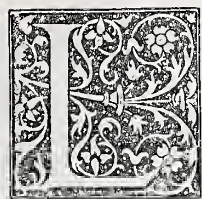
CHARLES SAUNIER.



SEBASTIAN DEL PIOMBO. — CATARINA COLONNA
(Collection de M. le baron de Schlichting)

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES

MUSÉES D'ITALIE — MODÈNE — FLORENCE — BOLOGNE



Le développement qu'ont atteint, en Italie, au cours de ces dernières années, les collections publiques d'œuvres d'art, grâce aux efforts combinés du gouvernement, des municipalités, des institutions publiques et aussi des critiques, des écrivains, des historiens de l'art classique, de l'art du Moyen âge, de l'art moderne est chose vraiment digne de remarque.

Presque toutes les grandes collections italiennes ont subi des remaniements considérables. On se préoccupa d'harmoniser davantage les milieux avec les œuvres et de présenter celles-ci, nouvellement étudiées à la lumière de la critique moderne, d'une façon plus exacte, plus rationnelle, en accord plus étroit avec les exigences de la science et de l'histoire.

Mais ce qui contribua plus spécialement à l'enrichissement des Galeries et des Musées d'Italie, ce furent les nombreuses acquisitions, souvent d'une importance exceptionnelle, faites par l'État durant le même temps. Le riche musée Boncompagni, l'historique galerie Borghese et le musée du même nom, la belle réunion de tableaux de l'Arcispedale de Florence, et enfin un nombre considérable d'œuvres de peinture et de sculpture, acquises séparément, sont venues enrichir nos collections nationales de trésors artistiques extrêmement précieux.

* * *

A la vente de la notable collection Santini, le gouvernement italien a récemment acheté un groupe de tableaux du plus haut intérêt. Cette collection, honneur de la ville de Ferrare, avec les autres collections Costabili, Barbacinti, Saroli-Lombardi, aujourd'hui en partie disparues, se trouvait particulièrement riche en peintures ferraraises. Parmi elles, celles que choisit le gouvernement italien étaient incontestablement les meilleures, comme le *Bienheureux Jacques de la Marque*, de Cosmé Tura, aujourd'hui dans la galerie d'Este, à Modène; la *Déposition de la Croix*, de Giovanni Benvenuti, dit l'Ortolano, passée à la galerie de Brera, à Milan; la *Mort de la Vierge*, de Michele Coltellini, et le petit *Saint Michel*, attribué à Ercole de Roberti, cédés à la galerie de Bologne.

Le tableau de Tura *(fig. 1)* a soulevé de nombreuses divergences d'opinion, quant à la détermination de l'époque où il aurait été peint, et du sujet qu'il représente. Et d'abord, il semble qu'on a tort de vouloir reconnaître, dans la maigre et inquiète figure du saint, peinte par Tura à la fin du XVe siècle, celle du *Bienheureux Jacques de la Marque*, qui ne fut élevé sur les autels qu'en 1624. Il est plus probable que l'artiste ait, dans ce tableau, représenté saint Antoine de Padoue, qu'il a doté de ses attributs ordinaires, le lis et le livre. Le tableau provient de l'église Saint-Nicolas, à Ferrare, d'où il passa à la collection Santini. C'est peut-être une partie d'un triptyque que Cosmé Tura peignit, en 1484, pour une chapelle de l'église susdite, par ordre de Francesco Nasello. Il est peint à la détrempe, dans une tonalité très basse, effacée, presque monochromatique, qui porte à l'attribuer à la dernière période de la vie du peintre.

Les formes âpres, anguleuses, sèchement silhouettées, les chairs grossières, rugueuses, les vêtements sillonnés de plis tourmentés, attestent aussi l'indifférence du fondateur de l'école ferraraise, pour tout conventionalisme artistique dans la beauté du type humain, dans l'élégance des attitudes, dans la grâce des expressions. Toutefois, même dans cette œuvre, les rares qualités de Tura resplendissent noblement. Le dessin net et délicat tout à la fois, le modelé précis, la savante structure du corps, donnent à la personne du saint une force de relief vraiment sculpturale. Le visage, très animé, a une grande expression d'amertume; il est puissamment dramatique. Le paysage est formé d'une mer basse, légèrement ondulée par le vent, avec de petites collines aux nombreuses cimes irradiées de lumière, qui vont en déclinant vers l'horizon, d'une façon qui rappelle celle de Mantegna.

* * *

Un autre portrait de Cosmé Tura, représentant saint Dominique, de petites dimensions, a été acquis récemment



FIG. 1. — Photo Anderson.
COSMÉ TURA. — SAINT ANTOINE DE PADOUE
(Galleria Estense. — Modène)

par la Galerie des Offices de Florence (*fig. 2*). La pose du saint, tourné vers la droite, la tête légèrement inclinée du même côté, dans une attitude de méditation et de prière, fait supposer que cette figure faisait partie d'un polyptyque aujourd'hui perdu. Son état de conservation presque parfait permet d'admirer dans cette œuvre un essai précieux de l'art du chef de l'école ferraraise. Comparé avec le prétendu Bienheureux Jacques de la Marque, le saint Dominique de Tura conquiert plus facilement la sympathie de l'observateur. Le coloris, émaillé et brillant, a la vivacité des œuvres de la jeunesse de l'artiste. Les formes, comme d'ordinaire dans les œuvres de Tura, n'ont aucune beauté conventionnelle, mais se font toutefois remarquer par une douceur que l'on rechercherait en vain dans l'effigie du Bienheureux Jacques de la Marque.



Fig. 2. Photo Alinari.

COSMÉ TURA. — SAINT DOMINIQUE
(Galerie des Offices. — Florence)

Dans le geste des mains jointes, dans l'attitude et l'expression du visage s'exprime un très vif sentiment de dévotion, d'humilité et d'amour qui illumine de beauté et de grâce spirituelle toute la personne du saint. L'extrême finesse du dessin, le ferme modelé des formes, la magistrale exécution des vêtements et des plis, qui n'ont pas l'angulosité et la rudesse ordinaires des œuvres de Tura, placent ce petit tableau au rang des meilleures productions de cet admirable maître.

Le directeur des Galeries de Florence, M. Corrado Ricci, à la savante activité duquel nous devons la plus grande partie des plus importants et récents enri-



FIG. 3. JACOPO BELLINI. — LA VIERGE

(Galerie des Offices. — Florence)

chissements des collections publiques italiennes, a essayé, selon nous, avec un plein succès, de découvrir le tableau auquel dut, dans l'origine, appartenir cet admirable fragment, et de faire la reconstitution idéale de l'ensemble. Selon M. Ricci, le petit saint Dominique, dont vient de s'enrichir la collection des Offices, n'est qu'un des cinq compartiments d'un polyptyque peint par Tura pour l'église Saint-Luc de Borgo, près de Ferrare, déjà décrit par Baruffaldi. Les autres parties du polyptyque, bien que dispersées dans les diverses collections d'Europe, sont toutefois encore existantes, et l'exacte correspondance de leurs dimensions et la même préparation des fonds dorés, et enfin la manière dont les figures sont dessinées et distribuées, permettent de les grouper avec le petit saint Dominique, dans un unique ensemble. Ainsi, la belle Vierge sur le trône avec l'Enfant Jésus bénissant, de l'Académie Carrara de Bergame, formait la partie centrale du tableau; à sa droite était placé le saint Dominique, des Offices, en adoration devant le divin Enfant, et le saint Sébastien, du musée de Berlin (nº 1170 b); à gauche, le saint Antoine de Padoue lisant, du Louvre (nº 419), et le saint Christophore, du musée de Berlin (nº 1170 c).

C'est également de la collection Santini, de Ferrare, que provient le petit tableau de Michele Coltellini, représentant la Mort de la Vierge, aujourd'hui dans la galerie de Bologne (*fig. 4*).

De ce remarquable peintre ferrarais, qui brilla entre la fin du XVᵉ et la première moitié du XVIᵉ siècle, passant successivement de la manière d'Ercole de Roberti à celle de Costa et de Francia, la Mort de la Vierge, peinte en 1502, nous offre un remarquable essai de son activité juvénile. L'artiste a représenté la Vierge étendue sur son lit de mort, entourée par les Apôtres, qui se pressent autour d'elle, et manifestent par les gestes des mains et l'expression des visages, l'amertume et le deuil du moment tragique. La composition se fait remarquer par la bonne distribution des figures, par le vif sentiment dramatique qui l'inspire, en contraste avec l'aspect frais et tranquille du paysage qui s'ouvre par derrière, avec ses eaux calmes, cette blanche ville et cette couronne de collines azurées déclinant vers l'horizon. Les types des figures sont expressifs, mais leurs formes plutôt anguleuses, décharnées et sèches, les rendent peu séduisants et trahissent de fortes réminiscences de l'art d'Ercole de Roberti.



FIG. 4. — Photo Anderson.

MICHELE COLTELLINI. — LA MORT DE LA VIERGE

(*Galerie de Bologne*)

De Lorenzo Costa (1460-1535), le plus illustre représentant de la grande génération des peintres ferrarais, qui suivit celle de Tura et de Costa, le Musée des Offices a, depuis peu, acquis un gracieux tableau représentant saint Sébastien (*fig. 6*). Dans la figure du saint, douce et florissante, dans le beau torse

nu, dans le visage ovale pénétré d'une tranquille, noble et profonde expression de douleur, dans les longs cheveux tombant sur les épaules, on retrouve toutes les qualités qui méritèrent à Costa le surnom de Pérugin de l'École ferraraise. La couleur des chairs n'a pas, néanmoins, la splendeur brillante et émaillée des meilleures œuvres de l'artiste, par exemple, l'admirable tableau de la chapelle Baciocchi à Sainte-Pétrone, de Bologne, mais tend au contraire à une tonalité générale plutôt froide, avec de délicats passages de lumière et d'ombre. De même, la figure est loin d'avoir la vigoureuse puissance de formes, le caractère dramatique, et l'expression recueillie et sévère des peintures de la jeunesse de Costa.

On remarque, par contre, dans cette délicate figure d'adolescent, l'expression de grâce mélancolique et douce, le vif sentiment de la beauté, le caractère mou et élégant dont le maître ferrarais se pénétra dans l'activité laborieuse où il vécut, durant sa maturité, avec le chef de l'École bolonaise, Francesco Francia.

* * *

Parmi les acquisitions dont se sont enrichies depuis peu les galeries de Florence, encore grâce à leur directeur, Corrado Ricci, deux panneaux, attribués à Melozzo de Forli, et un à Jacopo Bellini, ont une importance particulière. Les deux panneaux attribués au maître forlignais étaient, à l'origine, deux panneaux d'orgue peints sur les deux faces. Sur la face antérieure de l'un est représenté l'Ange de l'Annonciation, et de l'autre, la Vierge ; sur les faces postérieures, on peut voir les figures de saint Benoît et de saint Jean ; ces dernières, quoique très endommagées et manquant de la partie supérieure des personnages, s'imposent quand même à l'admiration par l'ampleur des formes et la perfection du dessin.

Dans l'Ange de l'Annonciation *(fig. 5)*, gracieuse figure de blond adolescent ailé, vêtu d'une tunique blanche à manches vermeilles, on distingue quelques-uns des caractères particuliers de l'art du grand Melozzo. Les cheveux du messager céleste sont disposés autour de la tête en une large et épaisse couronne de boucles de la même manière que ceux des admirables



FIG. 5. MELOZZO DA FORLI. — L'ANGE DE L'ANNONCIATION

(Galerie des Offices. — Florence)

têtes d'anges, musiciens et chanteurs, aujourd'hui réunis dans la salle capitulaire de la sacristie de Saint-Pierre, au Vatican, que Melozzo peignit pour le chœur de l'église des Saints-Apôtres, à Rome. Le type de beauté de l'ange du panneau des Offices, qui marche heureux dans une atmosphère argentée, bénissant de la main droite, et de la gauche offrant un lis blanc, rappelle, par certains traits, celui des figures exquises dont je viens de parler ; le style des vêtements et des plis à la manière large, mouvementée, ciselée, la coupe élégante des manches, la forme flottante des rubans, la structure souple des ailes, le dessin des mains rappellent bien les particularités du style de Melozzo.

Quoi qu'il en soit, il faut avouer que le caractère un peu générique de ces ressemblances, et le manque d'éléments plus précis de similitude nous laissent un peu hésitants à attribuer cette œuvre au remarquable peintre des Romagnes. L'incertitude de cette attribution s'accroît encore à l'examen de la figure de la Vierge dans l'Annonciation, peinte sur la face antérieure de l'autre panneau d'orgue. Les réminiscences de l'art de Melozzo se font ici plus confuses et plus lointaines. Comment reconnaître, en effet, dans cette exquise peinture, faite avec la délicatesse d'un miniaturiste qui affine, amollit les formes et crée un type très pur de beauté féminine, pensive et frêle, l'élan vigoureux et la puissante structure de formes, la vitalité grandiose et triomphante des figures de l'éminent peintre des Romagnes? Ne semble-t-il pas plus raisonnable de saluer dans cette douce figure de femme, aux chairs d'une fermeté ivoirine, d'un dessin si net et si ferme, une gracieuse fleur de la peinture vénitienne de la seconde moitié du xve siècle? Ce qui n'est point douteux, en tout cas, c'est la valeur artistique de ces deux panneaux. Bien qu'ils n'aient pas été poussés à une entière perfection de fini par les artistes qui les peignirent (les yeux, le nez, les lèvres de l'ange, les plis de la tunique flottante et le manteau de la Vierge n'ont même pas été complètement recouverts de couleur), ils provoquent toutefois un sentiment d'admiration vif et profond par la beauté très pure des types et des formes, la suave expression de tendresse et de grâce qui brille dans les visages et se trahit dans les gestes, par la particulière habileté technique avec laquelle tous les détails sont exécutés.

* * *

Mais où toute incertitude d'attribution se fait moins sentir et où la personnalité de l'artiste éclate clairement et dans toute sa noblesse, c'est dans le panneau de Jacopo Bellini, incomparable joyau acquis par M. Ricci pour les galeries des Offices (*fig. 3*). La main caressante de Jacopo a dessiné et colorié délicatement, morbidement, la plus gracieuse figure de mère, appuyant contre son sein le divin Enfant. L'esprit de l'artiste, pénétré de tendresse et de dévotion, répand sur le visage et le geste de la Vierge céleste toutes les grâces les plus exquises et les plus rares du sentiment maternel. Avec la magnifique couronne de perles qui ceint délicatement la tête de la douce créature, avec l'expression pensive et grave du front très pur et des chastes yeux mi-clos, avec la gracieuse élégance des ornements qui enrichissent les légers vêtements, l'admirable peintre para la Mère de Dieu de la plus haute noblesse royale. Ainsi, cette charmante fleur de la peinture vénitienne primitive éclaire d'une lumière nouvelle la personnalité déjà remarquable de Jacopo Bellini, et parmi les œuvres qui restent de lui, elle atteint, de l'unanime avis des savants et des amateurs, la place la plus haute. La comparaison de la nouvelle Madone des Offices avec les autres Madones de Jacopo Bellini déjà signalées, comme celle de l'Académie de Venise, de la collection Tadini à Lovere et de la galerie du Louvre, autrefois attribuée à Gentile da Fabriano, révèle la dernière phase, pas encore clairement connue, de l'évolution artistique du vieux Bellini. Le petit tableau des galeries florentines offre une ampleur de formes, une liberté et une correction de dessin, un empâtement et une vivacité de teintes, une profondeur de sentiment, un équilibre de pensée et de forme que l'on chercherait vainement dans les autres Madones que nous venons de rappeler. Aussi n'hésiterons-nous pas à reconnaître dans cette œuvre la meilleure production de la maturité de l'artiste, arrivé désormais à la plus haute possession de la technique, au plus large développement du style, à la conception la plus élevée de la beauté idéale et libre enfin de tout archaïsme de technique, de style et de sentiment, hérité de la vieille école muranaise et des modèles de l'art de Gentile da Fabriano.



Fig. 6. LORENZO COSTA. — SAINT SÉBASTIEN Photo Alinari.
(*Galerie des Offices. — Florence*)

Le réalisme avec lequel sont traitées les draperies aux plis légers et sinueux, la mollesse des chairs, la correction avec laquelle chaque détail est dessiné, trahissent une recherche assidue du vrai. Là éclate le puissant esprit novateur qui guida si heureusement l'artiste hors les frontières étroites des vieilles écoles italiennes, qui l'éloigna des procédés anciens et des conventions banales de forme et de pensée qui leur étaient chers, et le conduisit à l'extrémité des lumineux horizons de la nouvelle peinture italienne. Cette petite œuvre rassemble, en une synthèse harmonieuse, tous les germes des plus brillantes qualités de la peinture vénitienne. En elle resplendit déjà l'admirable beauté de coloris de Giovanni Bellini, et sourient la suavité et la grâce joyeusement pensive de ses Vierges au front d'ivoire. La richesse



FIG. 7. ÉCOLE PISANE. — VISION DE SAINT ROMUALD Photo Alinari.
(Galerie des Offices. — Florence)



FIG. 8. ÉCOLE PISANE. — VISION DE SAINT ROMUALD Photo Alinari.
(Galerie des Offices. — Florence)

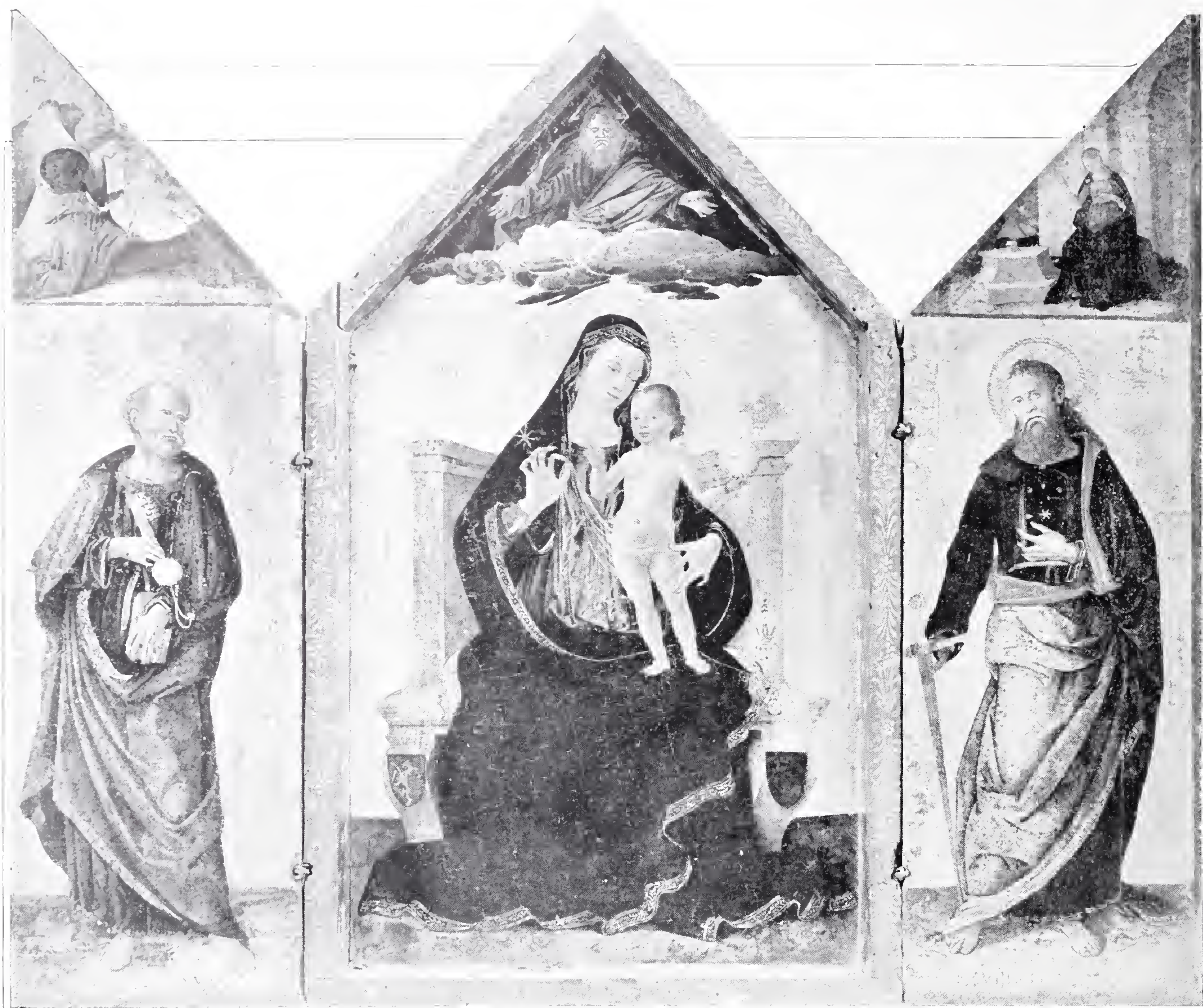


FIG. 9. FIORENZO DI LORENZO (?). — LA VIERGE Photo Alinari.
(Galerie des Offices. — Florence)

et la magnificence pleine de noblesse et de distinction des éléments décoratifs chers aux peintres vénitiens s'affirment déjà, tempérées de sobriété, dans le gracieux panneau de Jacopo Bellini. Cet antique maître, depuis une dizaine d'années à peine, grâce aux recherches et aux études de Cantalamessa, de Schubring, de Ricci, commence à être connu par le nombre très restreint de ses œuvres parvenues jusqu'à nous, et par l'incomparable série de ses dessins recueillis au Louvre et au British Museum. Et aujourd'hui, grâce à la découverte de ce gracieux et nouvel essai, la personnalité artistique de Jacopo Bellini apparaît dans toute sa majestueuse et originale grandeur.

* * *

A un habile disciple de Francesco Traini, qui fut le plus illustre représentant de l'École de peinture pisane du XIVe siècle, sont attribués deux petits panneaux, entrés récemment dans la collection des Offices *(fig. 7-8)*. Ils proviennent de la collection Toscanelli de Florence, et avaient été attribués par Milanesi, dans un catalogue de ladite collection, à Francesco Traini lui-même. Dans l'une de ces peintures, l'artiste a représenté la vision de saint Romuald. Dans le paysage alpestre de Camaldoli, sur les Apennins toscans, couverts d'épais bois de pins, le saint gît à terre, absorbé dans le rêve de la future grandeur de l'Ordre institué par lui. Par une échelle mystérieuse qui joint la terre au ciel, ses bien-aimés religieux montent jusqu'au Seigneur, revêtus du vêtement blanc de la nouvelle règle. Près de lui, un autre moine repose dans la placidité d'un songe sans visions et sans troubles. Dans le second petit panneau est représenté un autre épisode de la vie de saint Romuald. Le vénérable fondateur de l'ordre des Camaldules s'agenouille devant saint Benoît pour recevoir le livre contenant la nouvelle règle de l'Ordre. C'est peut-être la meilleure des deux peintures. Les moines, qui se pressent agenouillés derrière leur chef, forment un groupe très remarquable par la variété des types et des attitudes, et par la clarté avec laquelle, dans leurs visages, dans leurs gestes, sont exprimés les sentiments les plus variés, l'humilité, l'émotion, l'émerveillement.

Les qualités techniques et de style de ces deux petits panneaux offrent beaucoup d'analogies avec celles mêmes de Francesco Traini. Toutefois, il faut noter quelques différences de manière qui déterminent et illuminent mieux la personnalité artistique du peintre ignoré. Généralement, le dessin des figures, dans les deux peintures des Offices, est plus correct que celui des personnages peints par Traini, par exemple dans le tableau de l'église de Sainte-Catherine, à Pise, représentant la glorification de saint Thomas. Ainsi,



Fig. 10.

ANTONIO SOLARIO. — LA VIERGE AVEC L'ENFANT ET LE DONATEUR

les têtes de saint Benoit, de saint Romuald, de quelques-uns des moines qui figurent dans les deux petits panneaux dont il s'agit ont une profondeur de pensée et de sentiment que l'on chercherait en vain, à un égal degré, dans celles peintes par Traini dans le tableau de Pise. L'artiste qui peignit les deux petits panneaux des Offices réussit en outre très bien à caractériser les types de ses personnages, à représenter avec une grande délicatesse les détails des figures, du costume, du milieu, à donner aux visages une expression de douceur sereine et profonde.

* * *

L'art de Fiorenzo de Lorenzo, le délicat peintre ombrien du xve siècle, est bien représenté parmi les récents enrichissements des Galeries florentines, par un gracieux triptyque, autrefois appartenant à la Galerie communale de Ravenne (*fig. 9*). L'artiste y a peint la Vierge avec le divin Enfant entre les apôtres Pierre et Paul, et, dans les hauteurs, l'Éternel, entre l'Ange de l'Annonciation et la Vierge. L'œuvre porte la date de l'exécution : « MCCCCLXXXV Die XXVIII de Junio » et également le nom de Fiorenzo de Lorenzo ; mais une soigneuse observation de la peinture laisse quelque doute sur l'exactitude de l'attribution. Les caractères stylistiques généraux de l'œuvre sont bien ceux du grand peintre ombrien. Toutefois, on doit noter une certaine sécheresse de formes qui ne se rencontre pas d'ordinaire dans les autres œuvres de ce maître. Dans le triptyque de Florence les figures représentées n'ont pas la structure solide et musculeuse propre aux figures de Fiorenzo, la vigoureuse plasticité des têtes, les draperies à riches ornements des plis, le clair-obscur des chairs que nous voyons dans les peintures du maître ombrien. En comparant la figure du Père Éternel bénissant, dans le triptyque de Florence, avec une autre figure de l'Éternel que Fiorenzo de Lorenzo peignit entre saint Romain et saint Roch, dans la fresque de l'église Saint-François de la Deruta, à Pérouse, on se rend encore mieux compte que ledit triptyque, bien qu'il interprète fidèlement la manière du maître pérugin, ne peut, avec assurance, lui être attribué. Il convient néanmoins de reconnaître que l'art de ce disciple ignoré de Fiorenzo atteint, dans cette œuvre, une maëstria technique et une profondeur de sentiment bien dignes du maître. La figure de la Vierge en train de contempler le divin Enfant debout sur ses genoux, est d'une beauté vraiment saisissante. Que de grâce dans le geste de la main qui soulève le voile du petit Jésus, et dans la tête penchée sur celle de l'Enfant! Que de suave tendresse maternelle dans le regard, qui ne se fatigue pas de regarder la bien-aimée créature !



FIG. 11. VIERGE
Bois. — XIIIe siecle
(Musée National. — Florence)

* * *

Une acquisition vraiment remarquable est celle d'un tableau d'Antonio Solario, représentant la Vierge avec l'Enfant et le Donateur, faite par l'initiative de l'inspecteur Modigliani (*fig. 10*). L'importance de l'acquisition, déjà justifiée par le haut mérite de l'œuvre, est accrue par l'intérêt historique du tableau. Celui-ci, portant la signature de l'auteur, *Antonius De Solarius. V. P.*, résout définitivement une vieille controverse, surgie entre les historiens de l'art, sur la per-



Fig. 12. Photo Alinari.

B. BELLANO. — LA VIERGE ET L'ENFANT

Bas-relief en stuc

(Musée National. — Florence)

sonnalité artistique de ce peintre, dont les uns nièrent et les autres affirmèrent l'existence. Déjà une ancienne tradition, confirmée par quelque historien napolitain, attribuait à Antonio Solario, dit le Zingaro, un cycle important de fresques aux caractères stylistiques clairement vénitiens, dans le cloître des saints Séverin et Sosie, à Naples. Mais la tradition et les attestations des historiens reçurent, de la part des critiques modernes, des réfutations autorisées, tendant à démontrer qu'il n'avait jamais existé un peintre vénitien appelé Antonio Solario, et que seul, par l'excessive crédulité de quelque écrivain, une telle légende avait pu surgir. Ainsi, la récente découverte des trois œuvres signées du maître vénitien (une d'entre elles est celle que nous publions) enlève désormais toute incertitude et tout doute sur l'existence d'Antonio Solario et permet de se former une notion assez claire de sa personnalité artistique. Le gracieux tableau récemment acquis par le gouvernement italien, tout comme celui qui représente la Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean, appartenant à M. Wertheimer, de Londres, montre que notre peintre s'est fait son éducation artistique parmi les maîtres vénitiens de la seconde moitié du xve siècle. Néanmoins, il subit, quelquefois même dans une notable mesure, les influences de l'art lombard contemporain, et d'Andrea Solario spécialement. Et, en effet, dans ce petit tableau du maître représentant la tête tranchée de saint Jean, qui fait aujourd'hui partie de la galerie Ambrosiana de Milan, on distingue d'incontestables réminiscences de la très délicate peinture d'Andrea Solario, représentant le même sujet, qui se trouve au musée du Louvre. Mais où les influences de l'art vénitien tendent surtout à prévaloir, c'est dans le tableau que nous reproduisons. La composition des scènes, le type de la Vierge et de l'Enfant, la façon de traiter les vêtements et les plis, trahissent le large emprunt fait par l'artiste au style de Giovanni Bellini. Une singulière discordance de style avec les autres parties du tableau est, d'autre part, visible dans la figure du Donateur, traitée à la manière flamande : fait qui ne doit point paraître trop étrange, quand on sait comment, à cette époque, l'art de Roger Van der Weyden et de Memling fut connu et apprécié à Venise. Malheureusement, la précieuse peinture eut plusieurs fois à souffrir du travail de restaurateurs qui en altérèrent le dessin, originairement correct et énergique, et la couleur qui, aujourd'hui, n'a plus la vivacité et le clair-obscur d'autrefois. Néanmoins, même dans l'état présent, le tableau a un mérite artistique très élevé, et, tout en attestant la personnalité mystérieuse d'Antonio Solario, révèle encore les éminentes qualités stylistiques de son art.

* * *

La célèbre collection de portraits d'artistes de la Galerie des Offices s'est enrichie récemment du portrait de George Romney, peint par lui-même (*fig. 13*). Dans cette œuvre remarquable, l'éminent artiste, qui partagea, avec Reynolds et Gainsborough, les faveurs de l'aristocratie anglaise, se manifeste avec ses qualités les plus précieuses.

L'élégance du dessin, la légèreté et la vivacité du coloris, la vigoureuse plasticité des formes, la manière rapide et en même temps très efficace de les représenter, ont fait de George Romney un des plus habiles peintres de portraits anglais du xviiie siècle. Le portrait des Offices est un essai caractéristique de son talent.



Fig. 13. GEORGE ROMNEY. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME
(*Galerie des Offices. — Florence*)

* * *

Les deux vues de Francesco Guardi, récemment acquises par les Galeries florentines (*fig. 14-15*), sont parmi les meilleures productions de l'élégant paysagiste vénitien du xviiie siècle. De ce peintre délicat qui, avec Tiepolo, Piazzetta, Canaletto, Rosalba Carriera, Longhi et quelques autres, représente le lumineux déclin de la peinture vénitienne, peu d'œuvres sont restées en Italie. Les plus significatives ornent actuellement les collections de Berlin, de Paris, de Londres, de Cambridge et de Glasgow. Les petits « calli » mystérieux, les pittoresques habitations parsemées dans les eaux de la lagune, les superbes palais et les églises, et les muets canaux traversés de ponts caractéristiques, toutes les curiosités les plus singulières et les plus belles de son pays, eurent, en Francesco Guardi, un peintre raffiné, élégant, délicieusement réaliste. Sa manière a une étroite ressemblance avec celle d'Antonio



Fig. 14.

FRANCESCO GUARDI. — PAYSAGE
(Galerie des Offices. — Florence)

Canale, dit le Canaletto, mais il est moins précis, moins détaillé et moins minutieux que ce dernier. Ses scènes ont l'apparence d'esquisses rapides, mais elles sont pleines de mouvement et d'entrain. Le dessin n'a pas l'admirable



Fig. 15.

FRANCESCO GUARDI. — PAYSAGE
(Galerie des Offices. — Florence)

Photo Alinari.

précision du dessin du Canaletto, mais il est toujours énergique et alerte ; le coloris a une joyeuse vivacité de tons ; les personnages qui peuplent ses vues sont à peine indiqués, mais quelle admirable pénétration du vrai dans le peu de signes qui les représentent ! Les deux tableaux des Offices, s'ils ne peuvent pas être comptés parmi les œuvres les meilleures de ce peintre, donnent néanmoins une satisfaisante idée de son talent.

* * *

De Luca Tomé, habile peintre siennois de la seconde moitié du XIVe siècle, disciple de Berna et nourri des éléments tirés de l'art du grand Simone Martini et de Lippo Memmi, l'Académie des Beaux-Arts de Sienne a, depuis peu, acquis un remarquable polyptyque. L'artiste y a représenté, en cinq compartiments, la Vierge, en demi-grandeur, avec le divin Enfant dans les bras, et les figures de saint Grégoire et de saint François à sa gauche, et celles de saint Jean-Baptiste et de Louis de Toulouse à sa droite. Le tableau appartint autrefois à l'oratoire du Monasterino delle Tolfe, près de Sienne, d'où il passa, on ne sait comment, dans les mains d'un antiquaire romain, qui le vendit à l'Académie de Sienne. Parmi les rares œuvres de Luca Tomé qui nous soient parvenues, celle-ci est une des meilleures. Le tableau du musée municipal de Pise, exécuté par lui en 1366, et qui a pour sujet le Crucifiement de Jésus, présente encore des caractères archaïques dans les formes, osseuses et défectueuses, dans les coloris monotones et de basse tonalité. Un autre tableau peint par Luca Tomé, en 1367, pour l'église de Saint-Quirico, près de Sienne, et déjà depuis longtemps appelé à faire partie de l'Académie des Beaux-Arts de Sienne, lui est certainement supérieur. Dans la figure de la Vierge Mère, assise sur les genoux de sainte Anne, et dans celles des quatre autres saints qui le composent, on rencontre des réminiscences du style de Simone Martini, en ce qui concerne, par exemple, le type des visages féminins, leur expression chaste et suave, l'exécution soignée et riche des vêtements et des autres détails, la vivacité des couleurs. Ces qualités, on les retrouve dans le tableau du Monasterino, récemment acquis par l'Académie de Sienne, où les caractères de l'École qui prospéra à Sienne, autour de l'admirable production artistique de Simone Martini, ne sont pas moins largement représentés et développés que dans le tableau précédemment rappelé. Le coloris, la vivacité et la délicatesse des tons sont remarquables dans les visages des personnages ; l'expression des sentiments est justement exprimée ; les vêtements et les autres accessoires sont traités d'une façon finie, soignée et élégante.

* * *

Un notable essai de la sculpture en bois du XIIIe siècle est la belle statue de la Vierge, acquise depuis peu par le Musée National de Florence (*fig. 11*). La Mère de Dieu y est représentée, assise sur un riche trône, la couronne royale en tête, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus bénissant. La statue, un peu plus petite que nature, est complètement recouverte d'un revêtement polychromé, autrefois de couleurs très vives, aujourd'hui fortement endommagé. Les membres allongés de la Vierge, l'adhérence des bras au corps, le parallélisme et la rigidité des plis, l'immobilité du cou et de la tête révèlent avec quelle fatigue ce sculpteur inconnu a travaillé la matière rebelle sous son ciseau indocile à rendre les formes qu'il voulait représenter.

Cette œuvre dénote de sa part une faible connaissance des moyens techniques qui servent à donner du mouvement et de l'agilité aux formes, et cependant les deux créatures divines ne sont pas dépourvues de toute expression de vie. Le visage de la Vierge est illuminé d'un rayon de grâce et de tendresse qui révèle le sentiment maternel. La figure de l'Enfant Jésus, le geste de ses petites mains bénissant, ont déjà le caractère et le ton de la vérité. Aussi, cette œuvre, que nous attribuons à la seconde moitié du XIIIe siècle, nous offre-t-elle un précieux témoignage de cette période de l'histoire artistique italienne où, aux yeux et à l'esprit des peintres et des sculpteurs, après des siècles de profonde décadence, la fascination de la beauté et de la vie se révélait de nouveau, et où, à travers les tentatives et les efforts des humbles artisans primitifs, se préparaient les germes de la grandeur artistique de l'Italie.

Le type de la Vierge dans la sculpture du Musée National de Florence n'est pas le type iconographique byzantin de la Vierge Mère, animée d'une expression de vive tendresse pour la douce créature qui lui entoure le cou de ses petits bras. Il reproduit au contraire le type de la Vierge Reine, particulièrement cher à l'art roman, qui veut, par lui, exprimer la royauté majestueuse et solennelle de la femme fière de porter dans ses bras le Maître du monde.

Plus tard, à l'époque gothique, les reproductions du type hiératique et royal de la Vierge romane se firent de plus en plus rares. Et, de nouveau, les représentations du type maternel de la Mère de Dieu, élaborées et rendues plus gracieuses par l'art français de l'époque de saint Louis, exprimèrent nouvellement, sur les portails des solennelles cathédrales ogivales, dans les innombrables niches des rues, des châteaux, des solitaires églises rurales, la tendresse, le sourire, la grâce du sentiment maternel.

* * *

Un remarquable bas-relief en stuc, de Bartolomeo Bellano, représentant la Vierge avec l'Enfant, a été acquis cette année par le Musée National de Florence, dans la vente de la collection Gozzadini, de Bologne, à laquelle il appartenait (*fig. 12*). Vasari dit que ce sculpteur fut parmi les disciples les plus expérimentés et les plus fidèles de Donatello. Quoi qu'il en soit, les œuvres qui restent de lui, comme le grand bas-relief du chœur de l'église du Saint, à Padoue, montrent que l'historien italien attribue à Bellano un mérite peut-être exagéré. En effet, ses compositions, remplies de personnages sans clarté ni distinction, ses figures, aux attitudes et aux gestes embarrassés, vêtues d'étoffes aux plis raides et anguleux, paraissent plutôt une contrefaçon de la grande manière de Donatello, qu'une intelligente et habile imitation de son art.

Bellano se révèle bien supérieur quand il traite des sujets simples et brefs, comme le prouve le bas-relief récemment acquis par le Musée National de Florence. Dans cette œuvre se remarquent quelques défauts propres à notre sculpteur, comme la rigidité et la prolixité des plis, le mouvement plutôt dur et embarrassé de l'Enfant. Toutefois, la tête de la Vierge est traitée avec une puissance plastique et un caractère réaliste remarquables ; et le sentiment de la tendresse maternelle l'illumine de douceur et de grâce. La tête et le torse de l'enfant Jésus sont également traités avec beaucoup de talent.

ATTILIO ROSSI.

TABLEAUX MODERNES

Aquarelles, Pastels, Dessins

PAR

De Beaumont, Boudin, J.-L. Brown, Chaplin, Charlemont Corot, Delacroix, Diaz, A. De Dreux, Carolus-Duran Fantin-Latour, Forain, Gagliardini, Gérome, Gervex Harpignies, Henner, Isabey, Ch. Jacque Jacquemart, J.-P. Laurens, Leloir, Lhermitte, Longuet Meissonier, Monticelli, Pelouse, Raffaelli, Renoir Rochegrosse, Rossi, Ph. Rousseau, Schlésinger, Stevens Vollon, Troyon, Ziem, etc.

Vente HOTEL DROUOT, salle n° 6

Le vendredi 15 février 1907, à 2 heures

Mᵉ PAUL CHEVALLIER	**M. GEORGES PETIT**
COMMISSAIRE-PRISEUR	EXPERT
10, rue Grange-Batelière	8, rue de Sèze, 8

EXPOSITION

Le jeudi 14 février 1907, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2

OBJETS de VITRINE et D'AMEUBLEMENT

Boîtes et Montres du XVIIIᵉ siècle

ET AUTRES

Appartenant à M. F...

PORCELAINES — MINIATURES — PENDULES ET BRONZES

Sièges couverts en ancienne tapisserie

TAPISSERIES

Appartenant à divers

Vente HOTEL DROUOT, salle 6

Le lundi 18 février 1907, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR	EXPERTS
Mᵉ PAUL CHEVALLIER	**MM. MANNHEIM**
10, rue Grange-Batelière	7, rue Saint-Georges, 7

EXPOSITION PUBLIQUE

Le dimanche 17 février 1907, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2

Collection de M. le comte R. d'YANVILLE

PREMIÈRE VENTE

FAIENCES ET PORCELAINES ANCIENNES

FRANÇAISES et ÉTRANGÈRES

Suite importante et intéressante de Porcelaines tendres françaises et étrangères de :

Bourg-la-Reine, Chantilly, Mennecy Orléans, Rouen, Saint-Cloud, Sceaux, Sèvres Vincennes, Buen-Retiro, Capo-di-Monte, Chelsea, Derby La Haye, Tournai, Venise, Worcester

PORCELAINES DE CHINE, FRANKENTHAL LOUISBOURG, NYMPHENBOURG, SAXE

Boîtes et Flacon en Porcelaine tendre

HOTEL DROUOT, salle n° 11

Les mercredi 20

Jeudi 21 et vendredi 22 février 1907, à deux heures

COMMISSAIRES-PRISEURS

Mᵉ P. CHEVALLIER	**Mᵉ LÉON BIVORT**
10, rue Grange-Batelière	96, rue de la Victoire, 96

EXPERT

Mᵉ CAILLOT, 52, rue de la Victoire

EXPOSITIONS

Particulière : le lundi 18 février 1907 } *de 1 h. 1/2 à*
Publique : le mardi 19 février 1907 } *5 h. 1/2*

Collection de feu M. ARMAND QUEYROI

Ancien Conservateur du musée de Moulins

OBJETS D'ART

Et de Haute Curiosité

DU MOYEN AGE et de la RENAISSANCE

Faïences, Émaux champlevés et peints

CUIVRES, COFFRETS, FERS

SCULPTURES EN PIERRE, MARBRE ET BOIS

Meubles, Tapisseries

TABLEAUX ANCIENS

des Écoles allemande, byzantine, flamande, française des xvᵉ et xviᵉ siècles

Dessus de Portes, par CHARDIN

Vente HOTEL DROUOT, salle n° 6

Les lundi 25 et mardi 26 février 1907, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR

Mᵉ PAUL CHEVALLIER, 10, rue Grange-Batelière

EXPERTS

MM. MANNHEIM	**M. JULES FÉRAL**
7, rue Saint-Georges, 7	7, rue Saint-Georges, 7

EXPOSITIONS

Particulière : le samedi 23 février 1907 } *de 1 h. 1/2 à*
Publique : le dimanche 24 février 1907 } *5 h. 1/2*

Collection de M. le comte R. d'YANVILLE

DEUXIÈME VENTE

OBJETS DE CURIOSITÉ

ET D'AMEUBLEMENT

Ivoires — Émaux champlevés et peints

BRONZES ITALIENS DE LA RENAISSANCE

Étains — Fers — Objets variés

BOIS SCULPTÉS DU XVIᵉ SIÈCLE

Marbres — Pierres — Terres cuites

MEUBLES

TAPISSERIES FLAMANDES

HOTEL DROUOT, salle n° 1

Les mercredi 27 et jeudi 28 février 1907 à 2 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS

Mᵉ PAUL CHEVALLIER	**Mᵉ LÉON BIVORT**
10, rue Grange-Batelière	96, rue de la Victoire, 96

EXPERTS

MM. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS

Particulière : le lundi 25 février 1907 } *de 1 h. 1/2 à*
Publique : le mardi 26 février 1907 } *5 h. 1/2*

TABLEAUX

ET

AQUARELLES

Provenant de l'Atelier de

F. DE VUILLEFROY

VENTE A PARIS

Galerie G. PETIT, 8, rue de Sèze

Les mardi 5 et mercredi 6 mars 1907, à 2 heures

Mᵉ PAUL CHEVALLIER	**M. GEORGES PETIT**
COMMISSAIRE-PRISEUR	EXPERT
10, rue Grange-Batelière	8, rue de Sèze, 8

EXPOSITIONS

Particulière : le dimanche 3 mars 1907 } *de 10 heures à*
Publique : le lundi 4 mars 1907 } *6 heures*

Collection de M. GEORGE VIAU

TABLEAUX MODERNES

Pastels et Aquarelles

ŒUVRES DE :

BOUDIN, CALS, CARRIÈRE, MARY CASSATT, CÉZANNE DAGNAN-BOUVERET, DAUMIER, DEGAS, DELACROIX, GAUGUIN GUILLAUMIN, JONGKIND, LEBOURG LÉPINE, MANET, MONET, BERTHE MORISOT, PISSARRO RENOIR, SISLEY

VENTE à Paris, GALERIES DURAND-RUEL

Rue Laffitte, 16, et rue Le Peletier, 11

Le lundi 4 mars 1907, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR

Mᵉ PAUL CHEVALLIER, 10, rue Grange-Batelière

EXPERTS

MM. DURAND-RUEL et FILS

16, rue Laffitte, 11, rue Le Peletier

EXPOSITIONS

Particulière : le samedi 2 mars 1907 } *de 1 heure 1/2 à*
Publique : le dimanche 3 mars 1907 } *5 heures 1/2*

Collection de feu M. GEORGES CHARPENTIER

ÉDITEUR

TABLEAUX

Aquarelles, Pastels et Dessins

ŒUVRES DE :

E. BOUDIN, CAZIN, CÉZANNE, DEGAS, FANTIN-LATOUR, FORAIN HENNER, LEBOURG, CLAUDE MONET CAMILLE PISSARRO, PUVIS DE CHAVANNES, RENOIR ROLL, SARGENT, SISLEY, etc., etc.

Vente HOTEL DROUOT, salle n° 6

Le jeudi 11 avril 1907, à 2 heures

Mᵉ P. CHEVALLIER, Commissaire-priseur

10, rue Grange-Batelière, à Paris

MM. BERNHEIM JEUNE, exp. près la Cour d'appel

1, rue Scribe, 36, avenue de l'Opéra et 25, boulevard de la Madeleine

EXPOSITION

Le mercredi 10 avril 1907, *de 1 heure 1/2 à 5 heures 1/2*

Collections de feu M. ÉDOUARD CHAPPEY

(PREMIÈRE VENTE)

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT

Anciennes Porcelaines de Sèvres, Pâte tendre de Saxe, de Chine, etc.

JADES ET CRISTAUX DE ROCHES CHINOIS — OBJETS DE VITRINE — ÉVENTAILS

Râpes à tabac — Sculptures

PENDULES, BRONZES ET MEUBLES

du xviiiᵉ siècle, du 1ᵉʳ Empire et autres

VITRINES

Meuble de Salon en tapisserie du temps de Louis XV

TAPISSERIES DES XVIIᵉ ET XVIIIᵉ SIÈCLES

Gravures des Écoles française et anglaise du XVIIIᵉ siècle

GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze, à PARIS

Les lundi 11, mardi 12, mercredi 13, jeudi 14 et vendredi 15 mars 1907, à 2 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS

Mᵉ PAUL CHEVALLIER	**Mᵉ F. LAIR-DUBREUIL**
10, rue Grange-Batelière, 10	6, rue Favart, 6

EXPERTS

Pour les Objets d'art :	*Pour les Gravures :*
MM. MANNHEIM	**MM. PAULME & LASQUIN**
7, rue Saint-Georges, 7	10, rue Chanchat — rue Laffitte, 12

EXPOSITIONS { Particulière : *le samedi 9 mars 1907, de 1 heure et demie à 5 heures et demie.*
Publique : *le dimanche 10 mars 1907, de 1 heure et demie à 5 heures et demie.* }

N.B. — La deuxième vente aura lieu du 29 avril au 3 mai ; la troisième vente du 27 au 31 mai ; la quatrième du 5 au 7 juin 1907, à la Galerie Georges Petit.

Étude de Me LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart

OBJETS de VITRINE

DES

Époques Louis XV, Louis XVI

ET AUTRES

ANCIENNES TAPISSERIES

Des FLANDRES et des GOBELINS

Appartenant à Mme X***

Vente HOTEL DROUOT, Salle n° 6

Le Vendredi 22 Février 1907, à 3 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR	EXPERTS
Me LAIR-DUBREUIL	MM. MANNHEIM
6, rue Favart, 6	7, rue Saint-Georges, 7

Chez lesquels se distribue le Catalogue

EXPOSITIONS

Particulière : *Le mercredi 20 Février 1907, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2 ;*

Publique : *Le jeudi 21 Février 1907, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.*

Collection de feu M. VERHAEGHE DE NAEYER

Ancien Ministre de Belgique en Chine

Objets d'Art de la Chine

PORCELAINES ANCIENNES

Des Époques Ming-Kangchi et Kienlong

BRONZES

ÉMAUX DE CANTON ET CLOISONNÉS ANCIENS

Bois sculptés, Laques de Pékin et autres

Importante Porte en bois de fer sculpté — Pierres dures — Étains et Cuivres gravés — Aquarelles — Beaux costumes de Mandarins en soie brodée.

ÉTOFFES — TAPIS

Vente à Paris HOTEL DROUOT, Salle n° 11

Les lundi 25 et mardi 26 février 1907, à 2 heures

Commissaire-priseur : Me LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart

EXPERTS

M. LAURENT HÉLIOT	MM. PAULME et B. LASQUIN fils
62, rue de Clichy	10, rue Chauchat, 12, rue Laffitte

Chez lesquels se distribue le Catalogue

EXPOSITION publique : Dimanche 24 février 1907, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2

Collection B. KOTSCHOUBEY

DEUXIÈME VENTE

OBJETS D'ART & D'AMEUBLEMENT

ANCIENNES PORCELAINES ET FAIENCES

Européennes et de l'Extrême-Orient

OBJETS DE VITRINE

IMPORTANTS BRONZES D'AMEUBLEMENT

Du XVIIIe siecle

Beau et grand vase en granit, monture en bronze doré Louis XVI

ÉTOFFES ANCIENNES — BRODERIES CHINOISES

Tapisseries Anciennes

MEUBLES ANCIENS DU XVIIIe SIÈCLE

Beaux Meubles modernes de style de H. Dasson

OBJETS D'ART DU JAPON

Le tout appartenant à M. B. KOTSCHOUBEY

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE n° 6

Les lundi 4, mardi 5 et mercredi 6 mars 1907, à deux heures

Commissaire-priseur : Me LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart

EXPERTS

MM. PAULME et B. LASQUIN fils	M. GUSTAVE LEGAY
10, rue Chauchat, 12, rue Laffitte	57, rue Condorcet

M. MARCEL BING, rue Saint-Georges, 8

Chez lesquels se distribue le Catalogue

EXPOSITIONS { *Particulière : samedi 2 mars 1907* / *Publique : dimanche 3 mars 1907* } de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2

NOMBREUSES

Tapisseries Anciennes

DE BEAUVAIS, D'AUBUSSON ET DES FLANDRES

des XVIIe et XVIIIe siècles

TAPISSERIE D'APRÈS BÉRAIN DU TEMPS DE LA RÉGENCE

PLUSIEURS SUITES DE TAPISSERIES D'AUBUSSON

Du temps de Louis XV et Louis XVI

MEUBLES ANCIENS

En marqueterie et en bois sculpté

BRONZES D'AMEUBLEMENT — PENDULES

Porcelaines anciennes — Sculptures — Objets variés

TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS

Vente HOTEL DROUOT, salles nos 5 et 6

Le vendredi 1er mars 1907, à deux heures

Commissaire-priseur : Me LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart

EXPERTS

POUR LES OBJETS D'ART	POUR LES TABLEAUX ET DESSINS
MM. PAULME et B. LASQUIN fils	M. GEORGES SORTAIS
10, rue Chauchat, 12, rue Laffitte	11, rue Scribe

Chez lesquels se distribue le Catalogue

EXPOSITIONS { *Particulière*, 27 Février 1907 / *Publique*, 28 Février 1907 } de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.

Directeur : M. MANZI. — Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. — Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

1907 MARS N° 63

LES ARTS

REVUE MENSUELLE
DES MUSÉES
COLLECTIONS
EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR
GOUPIL & Cie
ÉDITEURS
IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT
& Cie ÉDITEURS
IMPRIMEURS
SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**

LES ARTS

Nº 63 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Mars 1907



RICARD. — MADAME DE CALONNE

(Musée du Louvre)

J.-B. ISABEY. — VUE DE NANCY
Musée du Louvre. — Don de Mme Rolle

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES

MUSÉE DU LOUVRE. — Département des Peintures et Dessins



La petite salle du Louvre consacrée à la peinture primitive française, dont nous signalions, dans notre dernier article consacré aux accroissements du musée, le rapide enrichissement à la suite de l'exposition du Pavillon de Marsan, n'a reçu en 1906 qu'un nouveau tableau, mais c'est un chef-d'œuvre, déjà célèbre sous la désignation de *Portrait de l'homme au verre de vin*. Il était conservé depuis longtemps, dit-on, dans un château des environs de Vienne, lorsque son possesseur, le comte Wilczeck, l'exposa à Munich en 1901, comme une peinture de l'école de Van Eyck. MM. Bode et Fridlaender reconnurent les premiers l'erreur de cette attribution et le publièrent sous le nom de Fouquet. Dès ce moment, le Louvre convoita cette œuvre et chercha à l'acquérir; bien que le tableau ait figuré à Paris en 1904, à l'exposition des Primitifs français, il ne réussit cette tentative que l'an dernier. Si l'origine française de ce beau portrait est aujourd'hui indiscutée, M. Hulin, le premier, en 1904, a justement relevé, avec une très fine perspicacité, et nettement exposé les raisons qui lui font rejeter l'attribution à Fouquet, jusqu'alors incontestée. Le rapprochement au Pavillon de Marsan de tous les portraits attribués au maître tourangeau a rendu cette subtile distinction possible et saisissante, et, notons-le en passant, c'est là un de ces grands services que peuvent rendre ces groupements momentanés d'œuvres appartenant à des musées et à des collections très éloignés, si dangereux à d'autres points de vue. On était habitué depuis si longtemps à classer comme une œuvre certaine de Fouquet le portrait d'Homme de la galerie Lichtenstein, daté de 1456, et unanimement considéré comme exécuté par le même peintre que l'Homme au verre de vin, que la nouvelle opinion faisant de ces deux peintures l'œuvre d'un maître inconnu, contemporain mais nettement distinct de Fouquet, ne provoqua tout d'abord que l'indifférence et le doute. M. Paul Durrieu, le meilleur juge peut-être en la

matière, par ses longues études des miniatures de Fouquet, fut le premier à l'admettre chez nous. M. Paul Leprieur l'adopta à son tour. M. G. Lafenestre semble devoir s'y ranger bientôt; est-il nécessaire, après avoir fait connaître l'avis de juges aussi compétents, d'affirmer que nous partageons, sur ce point, l'opinion de M. Hulin? Nous reconnaissons maintenant une main nettement différente de celle de Fouquet dans l'exécution des deux portraits: l'Homme daté de 1456, de la galerie du prince Lichtenstein, et l'Homme au verre de vin qui vient d'entrer au Louvre, bien que nous ne puissions développer ici toutes les raisons qui précisent cette opinion et qui ont été excellemment exposées par M. Paul Leprieur dans un article récent. L'anonymat de cette œuvre à son entrée au Louvre ne pouvait, à coup sûr, en diminuer pour nous l'intérêt. Le problème de ce grand artiste français inconnu, posé en 1904, devait pouvoir être étudié à Paris, au Louvre: l'obsession de notre irritante ignorance, de notre incapacité de dire même le nom d'un de nos vieux maîtres qui peut prétendre à une place auprès des plus illustres de tous les pays, suggérera peut-être un jour quelque rapprochement décisif avec le document d'archives que nous attendons, et la présence dans une salle du musée de cet énigmatique portrait ne pourra, croyons-nous, que hâter l'heureuse et trop tardive solution.



Photo Braun, Clément & Cie.

HODGES. — INCONNUE

Musée du Louvre. — Don de M. Jules Maciet

Auprès de cette œuvre maîtresse, digne de toutes les admirations et aussi de toutes les convoitises, ce qui contraignit le Louvre à un dur sacrifice pour la retenir, les autres acquisitions faites en 1906 paraîtront peut-être moins importantes. Elles ne visent, il est vrai, pour la plupart qu'à fournir des documents précis aux historiens, aux artistes et aux amateurs. Nous avions déjà signalé ici l'intérêt qu'a le Louvre à posséder quelques peintures primitives espagnoles pour faciliter leur comparaison avec les œuvres contemporaines françaises, et nous avons été assez heureux pour pouvoir rapporter, d'une mission en Espagne, un centre de retable peint *a tempera*, représentant la Madone entourée d'anges musiciens ou présentant des fleurs, qu'avait bien voulu nous signaler M. E. Bertaux. L'œuvre provenant des environs de Oria (Vieille Castille), n'a subi aucun dommage des restaurateurs de tableaux, si néfastement actifs et si maladroits en Espagne. Elle date de la première moitié du xve siècle et marque, par la disposition générale, par la figure de la Vierge, par les plis



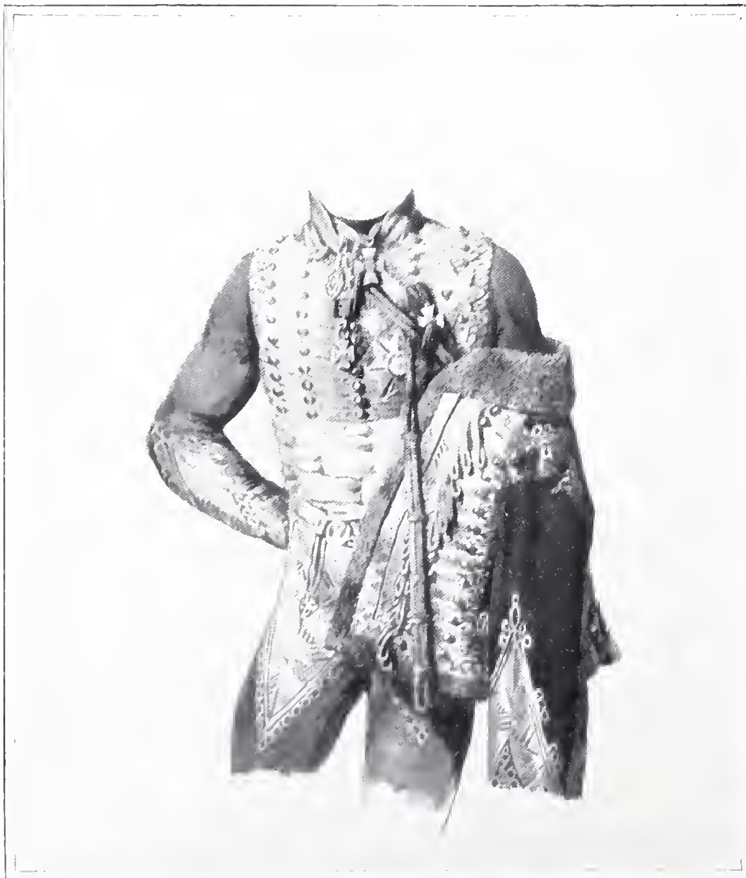
EUG. ISABEY. — GROUPE DE FEMMES
Musée du Louvre. — Don de Mme Rolle



EUG. ISABEY. — GROUPE DE FEMMES
Musée du Louvre. — Don de Mme Rolle

des draperies, par les orfèvreries, une influence très vivace de l'art français du XIVe siècle, particulièrement des miniatures du duc de Berry. La comparaison de cette peinture avec certaines miniatures des Heures de Turin est tout à fait convaincante et décisive. Deux panneaux latéraux, provenant du même retable et dont le Louvre s'est dès maintenant assuré la possession, représentant saint Jean dans un paysage et saint Nicolas, ne démentent pas cette influence.

Du XVe au XVIIIe siècle, la transition est un peu brusque; cependant nous devons passer de l'un à l'autre sans intermédiaire, pour suivre dans leur ordre chronologique les accroissements du département des peintures l'an dernier. Le Louvre possédait déjà dans la salle La Caze, une peinture précieuse de Philippe Mercier, l'Escamoteur, longtemps catalogué comme un Watteau, et qu'une gravure a indiscutablement restitué à cet imitateur adroit du peintre de l'Embarquement pour Cythère. Il excella aussi à contrefaire Chardin, et l'œuvre nouvellement entrée au Louvre, signée, nous le montre sous cet autre aspect: le Dégustateur, à la mine poupone et fraiche, dont la ressemblance avec les joueurs de toton, les souffleurs de bulles de savon, les édificateurs de châteaux de cartes, un peu superficielles, les traits plus lourds, en fait plutôt un cousin qu'un frère, permettra aux amateurs avertis de mesurer la distance qui sépare le maître de ses imitateurs, si habiles qu'ils soient. Il se montre par contre plus heureux dans l'exécution des étoffes et des accessoires.



J.-B. ISABEY. — ÉTUDE D'UNIFORME
Musée du Louvre. — Don de Mme Rolle

Quelques miniatures précieuses de la fin du XVIIIe siècle ou du début du XIXe, et de très remarquables dessins d'Isabey sont venus compléter au Louvre des séries jusqu'ici bien pauvres. Signalons d'abord un petit portrait du marquis de Crécy signé par Sicardi, dont le Louvre ne possédait qu'une effigie assez banale de Louis XVI, et daté de 1782, et deux miniatures d'Augustin, que nous avons déjà étudiées ailleurs, qui ont figuré à l'exposition de la Bibliothèque nationale : le portrait de Madame de Carcado ou Kercado, exécuté en 1788 (n° 14 du catalogue), très aimablement offert en don par M. O. Stettiner, et le portrait de Fanny Charrin, élève d'Augustin, peint vers



ÉCOLE DE TOURS (XVe siècle). — L'HOMME AU VERRE DE VIN
(Musée du Louvre)

1810 (nº 17 du catalogue), charmante préparation d'une miniature importante, montrant la jeune fille, debout dans un paysage fleuri, désignant au loin le Temple de l'Amitié sur un tertre d'accès ardu. Cette dernière œuvre, à l'acquisition de laquelle la Société des Amis du Louvre a participé avec son zèle toujours avisé, représente, sous l'aspect le plus séduisant, cet illustre miniaturiste qui a partagé avec J.-B. Isabey la faveur du public à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle. De ce jeune et heureux rival, le Louvre possédait déjà des œuvres remarquables, comme les dessins originaux du *Livre du Sacre de Napoléon Ier*, mais il sera représenté désormais sous les aspects les plus variés de son très vaste talent, grâce à la générosité de Madame Rolle, dont on n'a pas oublié la si large et si brillante coopération à l'exposition des miniatures par le prêt d'une vitrine entière d'œuvres capitales de ce maître. Dans l'album offert par Madame Rolle au Louvre, sont réunies plus de trente études de J.-B. Isabey : paysages à l'aquarelle ou à la sépia, études de monuments, décors de théâtre, vues d'intérieurs, caricatures politiques ou autres, études très poussées d'uniformes de militaires et de diplomates pour la grande miniature représentant le Congrès de Vienne, qu'il alla exécuter sous les auspices du prince de Bénévent et qui fait aujourd'hui l'un des ornements des Collections royales en Angleterre. C'est surtout dans ces études, d'une précision merveilleuse, qu'excellait cet artiste si sensible, ailleurs, au pittoresque d'un sous-bois ou d'une vue générale de ville prise d'une fenêtre d'hôtel, comme l'aurait pu faire le plus audacieux des artistes novateurs modernes. On le connaît mieux, plus complètement, plus intimement surtout, par l'examen de ces dessins pris en cours de route lors d'un voyage en Lorraine que par une longue contemplation de ses œuvres achevées, et l'on peut, en feuilletant seulement un pareil recueil, mesurer les ressources si variées, la sensibilité si éveillée, si nouvelle pour son temps, de ce grand artiste. De son fils Eugène, quelques remarquables dessins sont aussi conservés ici : groupes de jeunes femmes dans des poses variées ou élégantes silhouettes féminines isolées. De lui aussi, une très précieuse aquarelle nous montrant J.-B. Isabey dessinant. L'album contient en outre des dessins de Gérard, de Ciceri, une caricature de Carle Vernet, une charge sur la Garde nationale, de Topffer, hommages d'artistes à leur illustre confrère Isabey, et, c'est dans son ensemble, une très intéressante revue des artistes familiers d'Isabey, dont le Louvre ne possédait pour la plupart jusqu'ici aucune œuvre. Une mention spéciale doit être faite pour une curieuse aquarelle nous montrant, avec une maladresse curieuse, un carabinier de dos, les jambes écartées, lavée par le maréchal Ney dans sa prison, douze jours avant son exécution, et donnée sans doute, lors d'une dernière visite, comme souvenir à Isabey, qui a écrit en haut : « Du prince de la Moskowa dans la prison du brave maréchal au Luxembourg. — Isabey. »



ÉCOLE ESPAGNOLE (XVe siècle). — LA VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS D'ANGES
(Musée du Louvre)

Les générosités de Madame Rolle, de M. Stettiner, de la Société des Amis du Louvre, n'ont pas été les seules à se manifester, l'année dernière, en faveur du Louvre. Nous avons le grand plaisir de pouvoir signaler ici un don nouveau de M. Maciet, dont l'affection pour le Louvre s'est si souvent et toujours si opportunément manifestée, mais qui avait depuis quelque temps interrompu ses donations au département des peintures et des dessins, à la suite de regrettables incidents. L'œuvre donnée par cet amateur si éclairé est un portrait de vieille femme peint par le graveur anglais Charles Howard Hodges (1764-1837), dont les peintures sont très rares. Dans celle-ci se manifeste très vivement l'influence des maîtres de Hollande, où vécut longtemps Hodges et où il mourut. L'œuvre est volontairement tenue dans des tons sourds, où le brun domine; un bonnet de satin blanc, agrémenté de fleurs artificielles, est la masse claire du tableau, encadrant le visage très minutieusement étudié dans sa physionomie rieuse, vive, intelligente. Cette figure de vieille, un peu maigre et sèche, n'est certes pas sans intérêt, et le Louvre a été très heureux de recevoir cette œuvre très curieuse et imprévue du célèbre graveur anglais.

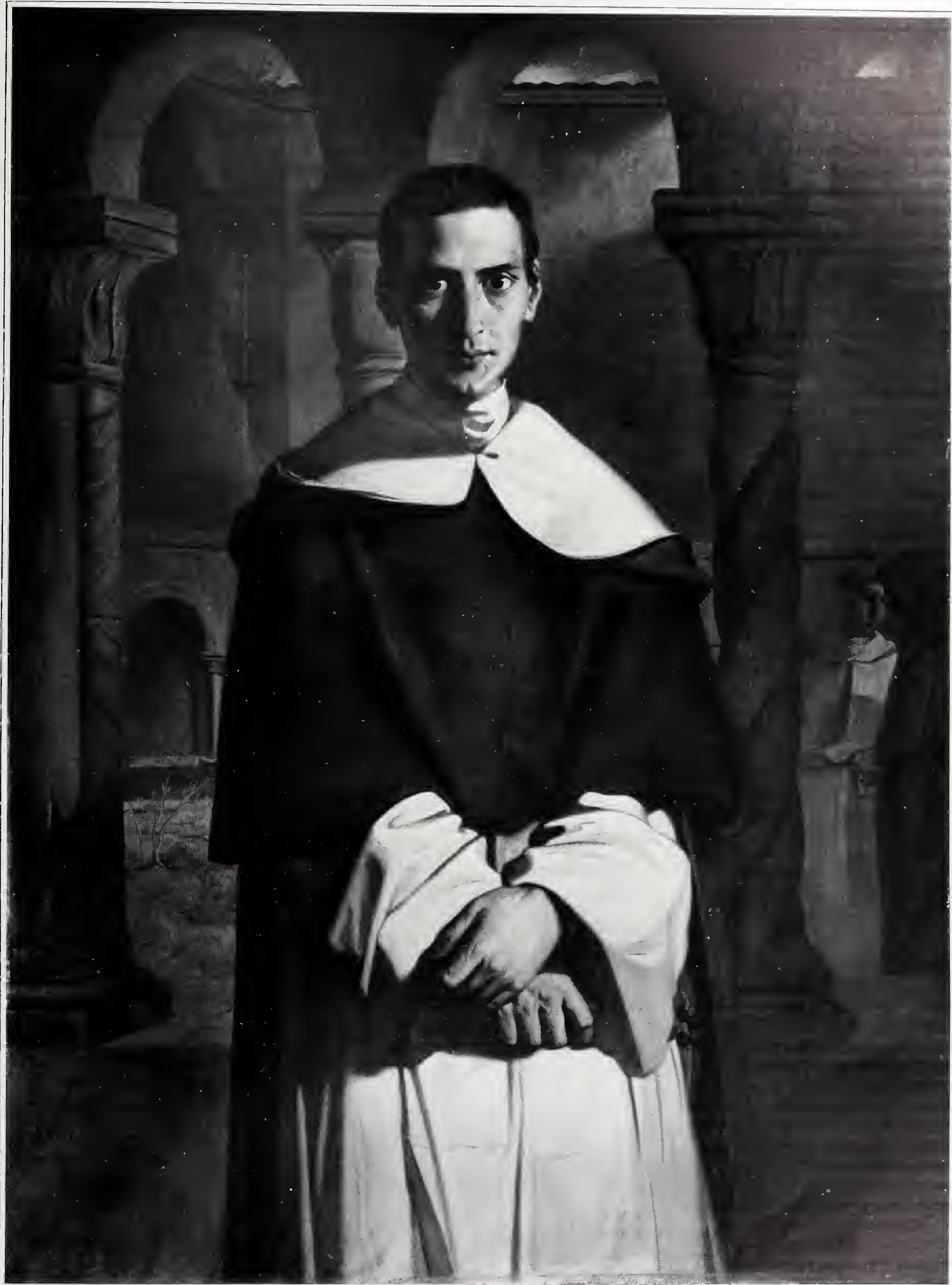


Photo Braun, Clément & Cie.

CHASSÉRIAU. — LACORDAIRE

(Musée du Louvre)

Il a recueilli en outre, cette année, le legs de Madame Cuvelier, née Ganne, dont le père, aubergiste à Barbizon, avait longtemps hébergé Millet, Rousseau, Diaz, etc. Les œuvres de Corot, entrées par ce legs au Louvre, sont particulièrement intéressantes puisque, grâce à cette libéralité, ce maître, dont la gloire et l'influence grandissent chaque jour, sera représenté par une figure de femme, *la Madeleine lisant* (catalogue Moreau-Nélaton, II 1036), et par deux nouveaux et importants paysages : *le Repos des chevaux* (cat. M.-N., II 1202 et IV addit. C), et *les Baigneuses* (cat. M.-N., II 1181 et IV addit. D). Il faut se féliciter surtout de voir une figure très corrégienne du maître prendre place dans les galeries du Louvre et *la Madeleine lisant*, bien que la peinture ait été un peu endommagée en certaines parties du paysage du fond, le représentera excellemment. Cette œuvre, exécutée en 1854, alors que Corot était dans toute sa force, a figuré à l'exposition de l'École des Beaux-Arts, 1875 (nº 152 du cat.), et à la centennale de Corot, 1895 (nº 35 du cat.). M. Legentil, d'Arras, possédait une copie originale du buste de cette Madeleine. Les deux paysages ont sans doute été exécutés l'année suivante (1855), à l'époque où les artistes et le gouvernement, réparant une trop longue injustice, décernèrent enfin à Corot une médaille de première classe et placèrent au musée du Luxembourg la *Danse de Nymphe*, aujourd'hui au Louvre. Ces deux paysages montreront le maître sous deux aspects rares et nouveaux. Le premier est un paysage très réel, un peu triste, où le ciel gris semble peser et emprisonner la terre. A la lisière d'un bois sombre, à gauche, un paysan est couché à terre sur l'herbe, gardant deux chevaux ; à droite, s'étend la campagne. Le second tableau nous montre trois femmes se baignant à la lisière d'une forêt, entre des arbres dont les basses branches seules apparaissent; le ciel est illuminé par les derniers rayons du soleil couchant. Peut-être ce dernier tableau a-t-il figuré à l'Exposition de 1855. *La Couseuse*, de Millet, fait partie de cette série si intéressante et si originale où Millet a représenté des paysannes vaquant aux soins domestiques ; de cette série, le Louvre possédait déjà *la Précaution maternelle* et *la Lessiveuse* de la collection Thomy Thiéry et *la Baratteuse*, elle comprend en outre *la Leçon de tricot*, *la Femme au rouet*, *la Femme à la lampe*, etc.



J.-B.-J. AUGUSTIN. — FANNY CHARRIN
(*Musée du Louvre*)

Ici, dans un cadre étroit, une femme à mi-corps, assise de profil à gauche, pauvrement vêtue d'un corsage bleu, d'une jupe brune et coiffée d'un bonnet gris, s'applique à repriser une pauvre harde. Millet reprit souvent ce sujet, traité dans *la Femme à la lampe* de l'ancienne collection Van Praet; Arthur Stevens acquit, au prix de 400 francs, une *Femme cousant*, exécutée entre 1860 et 1863, en vertu du traité attribuant à l'association Arthur Stevens-Blanc tous les tableaux exécutés à ce moment par Millet. C'est l'époque de la grande maîtrise, époque de *la Becquée*, du musée de Lille, de *la Tonte des moutons*, du *Semeur*, de *l'Homme à la houe*, etc. Un *Sous-Bois*, de Diaz, assez semblable à certain tableau de la collection Thomy Thiéry, complète le legs de Madame Cuvelier.

La section moderne du Louvre s'est enrichie d'une peinture qui non seulement nous fait connaître, par son chef-d'œuvre, un des plus grands portraitistes français du XIXe siècle, mais répare une injustice prolongée en représentant dignement un aussi grand maître au Louvre. Ricard, dont nul, certes, ne peut aujourd'hui méconnaître la valeur, figurait déjà dans nos collections nationales avec les portraits de Mademoiselle Goldber, de Paul de Musset, d'Heilbuth et de l'artiste lui-même au Louvre, et un portrait de Madame de Calonne, au musée du Luxembourg. C'est un grand portrait de cette même dame, qui joua un grand rôle dans l'existence de l'artiste, qui vient d'entrer au Louvre. La jeune femme, vêtue de noir, est assise dans un fauteuil garni de velours rouge. Son visage sérieux, régulier et mélancolique, encadré de cheveux noirs, est penché, appuyé sur la main droite; la ligne d'ensemble est élégante et douce, donnant une impression d'abandon et de charme. Yriarte avait signalé déjà autrefois ce tableau comme l'œuvre maîtresse du maître ; plus récemment, M. Paul Leprieur et M. Marcel Nicolle en ont vanté le mérite. Cette peinture, signée mais non datée, est probablement contemporaine du portrait du musée du Luxembourg daté de 1852 ; elle figura, croyons-nous, à l'exposition posthume de Ricard à l'École des Beaux-Arts, en 1873. Après être restée dix ans (de 1862 à 1872) en la possession d'un serviteur de Madame de Calonne, le Polonais Zubowsky, elle se trouvait encore dans la collection de M. Manzi peu de temps avant d'être acquise par le Louvre.

D'essence moins rare peut-être et de signification moins profonde, Théodore Chassériau n'en est pas moins, lui aussi, un maître trop négligé aujourd'hui. En exécution des volontés exprimées par Madame Catherin, née Marilhat, le Louvre a reçu le *Portrait de Marilhat*, exécuté par Chassériau, à l'âge de seize ans, au moment où Marilhat revenait d'Égypte, rapportant, avec d'admirables études, quelques objets anciens recueillis là-bas, représentés sur le tableau et conservés encore dans la famille. Il témoigne de l'étonnante précocité de l'artiste, qui paraît avoir été alors influencé par Ingres. Dans le *Portrait de Lacordaire*, exécuté au couvent de Sainte-Sabine, près Rome, et acquis avec le généreux concours de M. Arthur Chassériau, le maître est tout à fait dégagé des influences extérieures et dans la plénitude de son talent. L'œuvre, conçue dans un parti pris de simplicité et de calme, de recueillement même, ne manque pas de grandeur et de force expressive; elle porte comme un reflet lointain, un souvenir de l'Angelico et des quattrocentisti mystiques.

Un beau dessin et quelques brillantes pochades de Car-

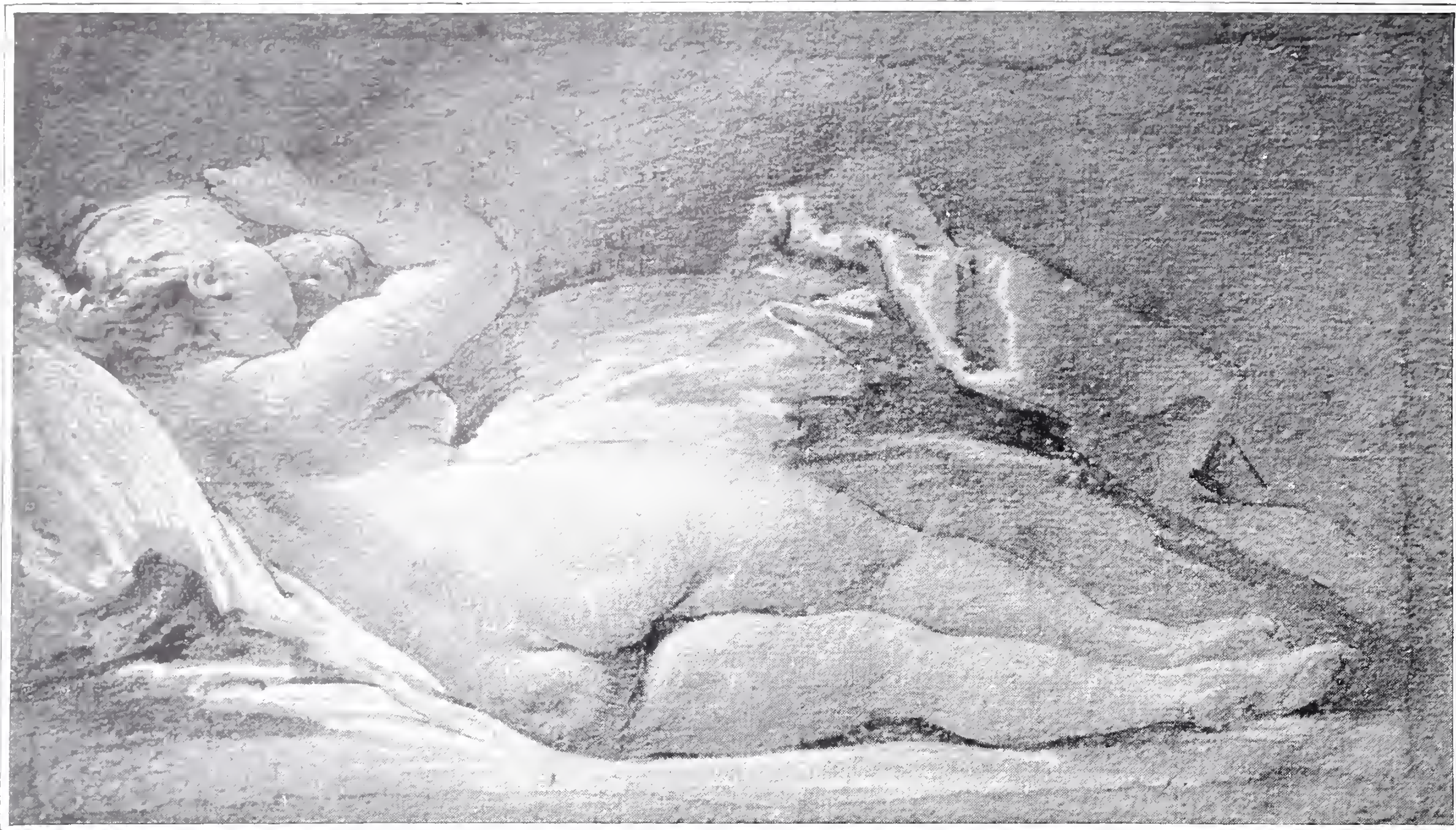


PH. MERCIER. — LE DÉGUSTATEUR

(Musée du Louvre)

peaux, acquis à une vente récente, contrastent singulièrement avec l'œuvre précédente, en évoquant les fêtes, les mascarades brillantes du second Empire. Le familier de la cour, le commensal des Tuileries, a noté avec une verve pleine d'humour et de joie, les bals de cour, les réceptions brillantes en l'honneur de l'empereur de Russie. Déjà le Louvre possédait de précieux dessins du maître, donnés par le prince Stirbey ; il n'en possédait aucun cependant de l'importance du *Quadrille impérial*, à Compiègne, qui pourra représenter, dans les salles de dessins, le sculpteur de la Flore et de l'Ugolin. On verra sa pércision à saisir une silhouette, un geste, une attitude, un mouvement ; les deux esquisses peintes, *Bal masqué aux Tuileries* et *l'Impératrice au bras de l'empereur de Russie*, le représenteront comme coloriste et apprendront sans doute à beaucoup combien il était sensible au charme et à l'harmonie des couleurs, et quel grand peintre il eût été si sa destinée l'avait orienté de ce côté.

JEAN GUIFFREY.



F. BOUCHER. — ÉTUDE (dessin rehaussé)
(Collection de M. Henry Pannier)

Les Collections de MM. G. et H. Pannier

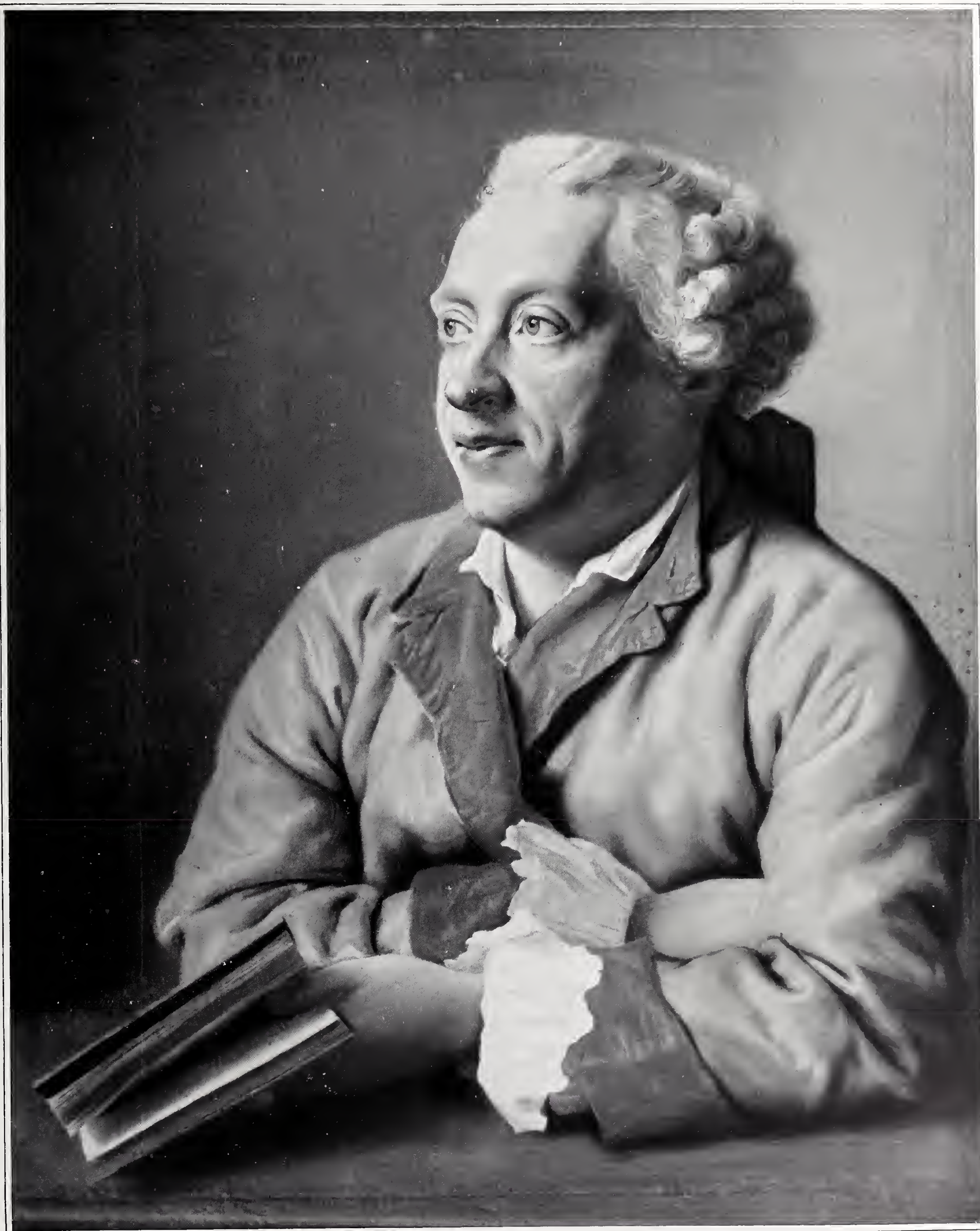


SICARDI (?). — INCONNU
(Collection de M. Georges Pannier)

La collection de MM. Georges et Henry Pannier offre aux amateurs de l'art du XVIIIe siècle un attrait tout particulier, car elle provient, dans sa plus grande part, de Favart, le charmant auteur d'*Annette et Lubin* et des *Trois Sultanes*. Ce nom n'évoque-t-il pas en nous l'époque la plus brillante du règne de Louis XV, celle où Madame de Pompadour, bien plus reine que Marie Leczinska, selon le mot du prince de Ligne, nous apparaît entourée d'un cortège magnifique de lettrés et d'artistes empressés à réaliser ses rêves de fée et à créer pour elle des chefs-d'œuvre ?

MM. Pannier l'ont bien compris, qui ont recueilli précieusement les œuvres d'art possédées par cet artiste ; il ne s'agit pas, en effet, d'une collection impersonnelle comme il y en a tant, hélas ! mais d'un ensemble voulu et conçu par des hommes de goût aimant par-dessus tout nos maîtres du XVIIIe siècle, vivant dans leur intimité et ayant pour ainsi dire adopté leur manière de voir et de penser. Quelle joie n'ont-ils pas dû éprouver à constituer ce petit musée plein de renseignements intéressants sur la vie et les mœurs de ce temps, tout imprégné du souvenir charmant de Madame Favart !

C'est une personnalité des plus curieuses que celle de cette comédienne qui, pendant plus de vingt ans, fut l'idole des Parisiens. A peine avait-elle débuté, sous le nom de Mademoiselle de Chantilly, dans la troupe de Favart, qu'elle séduisit son directeur par sa jeunesse et son charme ; ils se marièrent le 12 septembre 1745. Rarement union s'annonçait sous de plus heureux auspices, Favart adorait sa jeune femme, il était fort goûté du public, et sa réputation était telle que, quelques mois après son mariage, le maréchal de Saxe, dans une lettre des plus flatteuses, lui demandait de prendre la direction du théâtre qu'il emmenait à la frontière afin de distraire ses officiers. Cette distinction était une bonne fortune, car si l'on songe que toute la France avait alors les yeux tournés sur le vainqueur de Fontenoy, l'on comprendra aisément que cette charge ne pouvait qu'accroître la popularité de Favart. Malheureusement, Maurice de Saxe avait peut-être moins tenu compte des mérites de Favart que des attraits de sa jeune femme. Toujours est-il que, tandis que Favart, prenant au sérieux ses fonctions de



J.-E. LIOTARD. — FAVART (pastel)
(Collection de M. Georges Pannier)

directeur, donnait aux officiers des pièces de circonstance, comme *Cythère assiégée*, sa femme se trouva vite en butte aux galanteries du maréchal qui, tout en préparant la victoire de Raucoux, lui fit une cour des plus vives; on sait qu'il aimait aller vite en besogne. La jolie comédienne eut pitié du vainqueur de la reine de Hongrie, et ne se montra pas trop cruelle à son égard; les chansonniers ne l'ont-ils pas surnommée le « major général du corps détaché de l'armée féminine de Flandre » ? Cet épisode de la guerre en dentelles, qui compte parmi les plus jolis, aurait, somme toute, été assez banal, si Madame Favart, qui aimait son mari, ne s'était brusquement enfuie afin d'échapper au maréchal de Saxe. Le roman allait friser le drame; piqué au jeu par ce dénouement imprévu, Maurice de Saxe, oubliant son passé et ne se souvenant que de sa puissance formidable, se mit à persécuter brutalement les deux époux, faisant enfermer Madame Favart au couvent des Andelys, forçant Favart à s'exiler, les traquant en un mot d'une manière odieuse, jusqu'à ce que l'infortunée Chantilly, à bout de forces, ne pouvant plus lutter, se soit décidée à accepter son hospitalité au fameux château de Piples. Le triomphe de Maurice de Saxe, si toutefois l'on peut se servir de ce mot, ne fut pas de longue durée, car, quelques mois après cette réconciliation subie par Madame Favart, il mourut subitement. Favart, dans cette aventure, s'était conduit fort galamment, résistant à toutes les avances du maréchal, lui tenant tête avec beaucoup de dignité; après la mort de Maurice de Saxe, il oublia et pardonna à sa femme. Il n'eut pas à le regretter, car celle-ci, touchée, devint sa collaboratrice fidèle. Jusqu'à sa mort (en 1772), elle se montra l'amie dévouée de son mari, le soutenant et l'encourageant, l'aidant de ses conseils pour la mise en scène de ses pièces, qu'elle faisait triompher par son jeu. Favart, en effet, n'aurait pu souhaiter une meilleure interprète; pas très belle, certes, mais jolie, plus que jolie même, de cette beauté piquante qu'on a appelée la beauté du diable, Madame Favart était la séduction même; elle n'avait qu'à paraître en scène pour enlever son public; elle eut sa très grande part dans le succès de *Bastien et Bastienne*, de *Ninette à la Cour*, des *Trois Sultanes*, d'*Annette et Lubin*, pour ne parler que des principales.



J.-E. LIOTARD. — MADAME FAVART (miniature)
(Collection de M. Henry Pannier)

Ne possédait-elle pas mieux que toute autre cette fausse naïveté que demandaient des rôles comme ceux d'Annette et de Bastienne? n'était-elle pas douée de cette



J.-E. LIOTARD. — MADAME FAVART (pastel)
(Collection de M. Henry Pannier)

grâce provocante et légèrement perverse qui lui permettait d'interpréter comme pas une ces pièces légères et charmantes, remplies d'allusions cachées, qui firent les délices de la société sceptique et raffinée du XVIIIe siècle ? Les artistes, ses contemporains les plus célèbres, subirent les premiers le charme de Madame Favart, ils aimèrent à fréquenter chez elle et à reproduire ses traits. L'on connait de nombreux portraits d'elle, mais on n'en trouve nulle part un ensemble aussi important que dans la collection Pannier.

C'est, tout d'abord, un exquis portrait de la comédienne, aux crayons de couleur, de François Boucher. Rarement le peintre des Grâces fut aussi heureux que dans ce simple petit dessin, où il a saisi avec une habileté extraordinaire le caractère si personnel de cette physionomie ; comment dire, en effet, la naïveté charmante autant que malicieuse qui s'y lit, comment exprimer la pointe de moquerie que laissent deviner ces deux yeux rieurs, comment décrire cette bouche sensuelle qui « appelle le baiser », comme le chante le bailli dans *Annette et Lubin*, et surtout la jolie lumière, très douce, dont le peintre a su éclairer cette tête et qui la fait valoir admirablement ?

De François Boucher aussi, un autre portrait de Madame Favart, cette fois dans son rôle du *Caprice amoureux ou Ninette à la Cour*, qui fut représenté en 1756. Avec la légèreté de touche qui convenait à ce sujet, Boucher a su rendre toute l'élégance de l'actrice, si jolie dans son costume de bergère de cour, bien digne de figurer dans un bal de Versailles tant la coupe en est gracieuse ; avec quelle souplesse elle appuie ses deux mains aux doigts effilés sur le manche de son râteau, et comme nous comprenons le désespoir du pauvre Colas lorsqu'il se voit abandonné par elle. On connaît ce dessin par la gravure de la Live de Jully.

Carle Vanloo, le rival de Boucher, qui l'avait précédé dans la faveur de Madame de Pompadour et aussi dans la place de premier peintre du Roi, nous a laissé, lui aussi, un portrait de Madame Favart qui se trouve également dans la collection Pannier. C'est un fort beau dessin à la sépia rehaussé d'aquarelle ; il représente Madame Favart dans son rôle d'Annette ; l'artiste a choisi le moment où Lubin ramène Annette sur la scène, après l'avoir délivrée des mains des valets du seigneur qui l'avait fait enlever ; Annette nous apparait toute charmante, avec son air craintif ; elle regarde en arrière, un peu apeurée, et s'abandonne avec confiance au bras de Lubin, qui menace de son bâton les valets qu'il a mis en fuite.

Ce dessin est remarquable par sa fermeté et sa liberté d'allure, les personnages sont bien en place, les gestes souples et nerveux, leur attitude naturelle ; on les voit accourir, on les sent effrayés de leur audace ; le coloris en est forcément un peu uniforme, mais il plait par son ton très chaud, et, outre les belles qualités particulières à sa facture, ce dessin a le grand intérêt de nous donner l'idée exacte d'une scène de cette comédie célèbre avec ses accessoires et ses décors.

Mais c'est à un artiste étranger, au Genevois, Jean-Étienne Liotard, que nous devons la meilleure interprétation de Madame Favart. On connait la vie aventureuse de cet artiste, qui passa en voyages la plus grande partie de son existence ; partout où il a séjourné, à Naples, à Rome où il a peint le Prétendant Stuart et le pape Clément XII ; à Constantinople, où il fait le portrait du fameux marquis de Bonneval ; à Vienne, où Marie-Thérèse daigne poser devant lui ; à Paris, où Louis XV le fait appeler, où Voltaire, Crébillon, Marivaux, le sacrent grand peintre ; en Angleterre, en Hollande, à Genève



F. BOUCHER. — MADAME FAVART (dessin rehaussé)
(Collection de M. Georges Pannier)



J.-B. LEPRINCE. — LA DANSE RUSSE (dessin lavé)
(Collection de M. Henry Pannier)

CARLE VANLOO. — ANNETTE ET LUBIN (dessin à la sépia)
(Collection de M. Georges Pannier)

enfin, où il allait tout de même de temps à autre et où il se retira après son mariage; partout ce nomade de génie a laissé des œuvres charmantes qui l'ont classé parmi les grands artistes de son temps. Mais nous connaissons peu de portraits de lui aussi intéressants que les deux de Madame Favart qui se trouvent dans la collection Pannier. Le premier est une petite miniature pleine de verve et d'entrain, où Liotard a représenté Madame Favart en sultane, le poing sur la hanche, portant une veste bleu foncé, une robe couleur rouille ornée de broderies d'or et d'argent, et de boucles d'orfèvrerie émaillée. C'est là du vrai Liotard, ce peintre de turqueries par excellence, qui aimait tant à étonner ses graves concitoyens par ses habits à l'orientale. Il fut certes bien inspiré le jour où il fit cette miniature si pleine de couleur locale et sous laquelle nous lisons ces vers qui, dans leur facilité de circonstance, montrent bien la popularité de la comédienne :

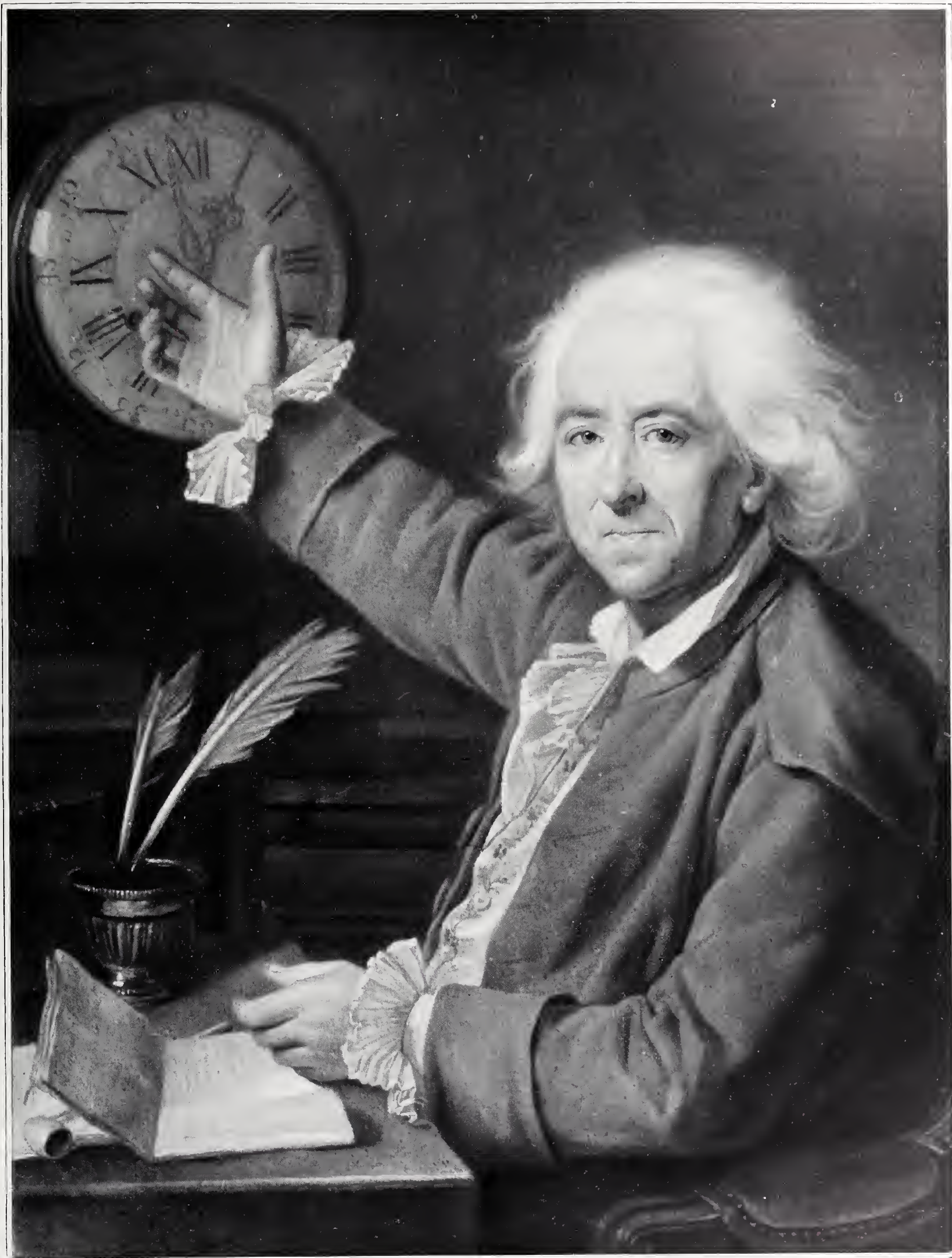
Nature un jour épousa l'Art,
De leur amour naquit Favart
Qui semble tenir de sa mère
Tout ce qu'elle doit à son père.

Son autre portrait par Liotard est un pastel de grande taille où il nous montre la comédienne assise et chantant en s'accompagnant de la guitare. Son corsage bleu très clair, aux reflets d'un coloris magnifique, laisse sa gorge à découvert; la tête apparaît dans un véritable bain de lumière, les cheveux châtains sont légèrement poudrés et ornés de fleurs, la figure est d'une carnation rosée, les lèvres joliment retroussées et juste assez ouvertes pour laisser apercevoir la blancheur des dents, ont une expression des plus malicieuses; mais toute l'attention est captivée par deux grands yeux d'un gris noir très beau, qui brillent d'un éclat et d'une vie incomparables. La pose de Madame Favart est des plus naturelles : l'artiste s'est arrangé pour mettre en valeur sa main, qu'elle avait très jolie et qu'elle aimait à montrer en jouant de la harpe ou de la guitare. Ce pastel est assurément parmi les meilleurs du peintre, il vaut celui de Madame d'Épinay; nous y retrouvons, en effet, les principales qualités de Liotard, et tout d'abord ce souci de l'expression, qui l'a toujours hanté et qui constitue peut-être la principale caractéristique de son talent. Liotard, semble-t-il, cherchait avant tout à rendre la manière d'être et de penser de ses modèles, et il est, en effet, impossible, en voyant ce pastel, de ne pas s'imaginer Madame Favart telle qu'elle était, tant l'artiste a su lui donner l'allure spirituelle et malicieuse. Nous y retrouvons aussi cet amour du « fini », qu'il place parmi les premières règles qu'un bon peintre doit observer; cette horreur des touches violentes et brutales qui lui faisait aimer surtout le Corrège ou les Hollandais comme Terburg, Miéris et Gérard Dow; enfin nous y remarquons cette douceur de coloris étonnante où rien ne nous heurte ni ne nous fatigue, cette belle harmonie qu'il vantait par-dessus tout et qui caractérise ses œuvres. Ce pastel, daté de 1757, est dans un état de conservation admirable, il ne devait pas être plus frais de tons dans l'atelier de Liotard.

Toutes ces belles qualités, nous les retrouvons au même degré dans le portrait de Favart qui appartient à M. Georges Pannier. L'artiste a représenté Favart auprès d'une table sur laquelle il a les bras croisés; il est vêtu d'une veste bleu très clair bordée de



J.-J. CAFFIÉRI. — FAVART (terre cuite)
(Collection de M. Henry Pannier)



MADAME LABILLE-GUIARD. — FAVART (pastel)
(Collection de M. Henry Pannier)

larges revers jaune orange du plus riche effet; dans ses mains il tient un livre entr'ouvert dont il a cessé la lecture pour écouter, semble-t-il, chanter sa femme. La tête, très fine sous les cheveux gris poudrés à frimas, avec le nez grand et allongé, les lèvres charnues et sensuelles, les yeux très doux mais vifs, est bien celle de l'aimable philosophe que fut Favart. Le peintre a admirablement exprimé l'intelligence brillante du créateur de l'Opéra-Comique, qui dépensa tant d'esprit pour l'amusement de ses contemporains; il a fort bien rendu aussi la nature nonchalante de cet honnête homme qui avait horreur de la lutte.

Nous retrouvons dans ce pastel où Liotard a, suivant sa coutume, résumé le caractère de son modèle, et cela sans avoir recours à de nombreux accessoires, et qui est daté, lui aussi, de 1757, le coloris magnifique du portrait de Madame Favart, nous sommes charmés par la belle harmonie qui se dégage de cette œuvre bien digne de servir de pendant à la précédente.

La collection Pannier renferme un autre portrait de Favart, mais de Favart âgé; le poète est assis à sa table de travail; devant lui est posé un manuscrit sur le premier feuillet duquel nous lisons : « *L'Anglais à Bordeaux*, comédie en deux actes »; sa main gauche est appuyée sur la table; il porte un habit bleu foncé, son gilet blanc est brodé de fleurettes bleu et marron. Ce n'est plus le Favart



J.-A. PORTAIL. — ÉTUDE DE FEMME (sanguine)
(Collection de M. Henry Pannier)

brillant et heureux de tout à l'heure, la figure est vieillie et fatiguée, les traits tirés ; les yeux, légèrement sanguinolents, sont tristes; les cheveux, tout blancs, sont échevelés; l'aspect général est sévère.

Ce pastel n'est pas signé; dans son enthousiasme, très compréhensible au reste, M. Tilanus attribue la paternité de cette œuvre très intéressante à Liotard; nous ne partageons pas sa façon de voir, ce n'est pas, croyons-nous, la manière du peintre genevois. C'est un fort beau portrait, mais bien différent de ceux de Liotard ; il est d'abord beaucoup plus sec, nous n'y sentons pas cette recherche de l'harmonie si visible dans les œuvres précédentes; enfin, il est beaucoup moins sobre comme conception, les accessoires abondent et la mise en scène est bien plus élargie que dans les autres portraits de Liotard. C'est une œuvre très vigoureuse, fortement dessinée, qui fait penser plutôt au peintre Vincent ou à Madame Labille-Guiard. M. Tilanus donne comme date possible celle de 1763 ; nous pensons que cette œuvre est très postérieure, Favart est de beaucoup plus âgé que dans le pastel de Liotard daté de 1757, qui le représente bien à quarante-sept ans; nous sommes en présence d'un homme qui a sûrement dépassé la soixantaine et ne saurait avoir seulement cinquante-trois ans. Le savant biographe de Liotard a dû être influencé par le titre de la pièce inscrit sur le manuscrit, *l'Anglais à Bordeaux*, qui fut, en effet, joué en 1763 ; mais d'autres comédies sont mentionnées sur le plat des volumes, entre autres *Arsenne*, qui ne fut représentée qu'en 1773 ; le costume, du reste, suffit pour nous guider, c'est le costume de la fin du règne de Louis XVI, et nous sommes en présence de Favart à la fin de sa vie, retiré dans sa maison de Belleville, entouré de ses amis Voisenon, Crébillon et Goldoni ; il y menait une vie de penseur, partagé entre ses trois passions :



F. BOUCHER. — MADAME FAVART (dessin)
(Collection de M. Henry Pannier)



M.-Q. DE LA TOUR. — LE MARÉCHAL DE SAXE (pastel)
(Collection de M. Georges Pannier)

la bonne chère, le tabac (nous voyons sa pipe au premier plan sur le pastel) et son amour des livres qui lui fit réunir une bibliothèque magnifique.

De cette même période est aussi le buste de Favart par Caffiéri, qui orne la bibliothèque de M. Henry Pannier. Caffiéri était un ami des Favart; l'abbé de Voisenon, qui semble avoir recueilli la succession du maréchal de Saxe et qui, sous prétexte de collaborer avec Favart, était devenu l'amant de sa femme, avait déjà commandé à Caffiéri, en 1773, une sorte de mausolée, du dernier galant, en mémoire de son amie, dont le modèle fit scandale au Salon et valut à l'abbé une critique des plus acerbes du continuateur de Bachaumont.

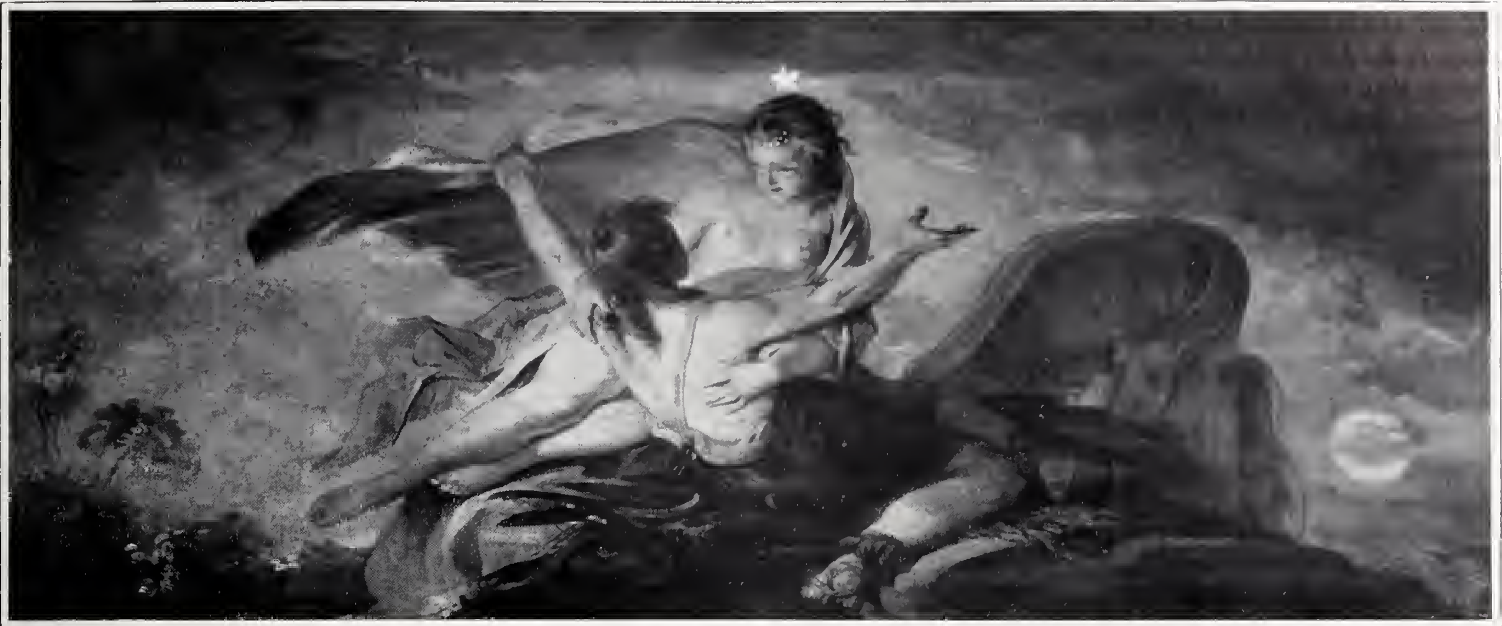
Étant donnée cette amitié du sculpteur pour Favart, il n'est donc pas étonnant qu'il ait fait son buste, qu'il exposa au Salon de 1783. M. J. Guiffrey, dans son très remarquable ouvrage sur les Caffiéri, mentionne ce buste, sur lequel tous les écrivains contemporains sont muets; nous



CH. NATOIRE. — PAN ET SYRINX
(Collection de M. Henry Pannier)

avons été très heureux de le retrouver dans la collection Pannier, où il est conservé avec toute la vénération à laquelle il a droit. Ce buste porte une dédicace du sculpteur à son ami Favart; Caffiéri a su rendre toute la bonhomie fine et spirituelle de l'artiste âgé, et cette aimable philosophie qui ne l'abandonna jamais; nous retrouvons dans cette terre cuite la belle allure et la sobriété qui distinguent les œuvres de Caffiéri, cette élégance achevée qui rappelle celle de Van Dyck.

Il nous reste à parler du très beau portrait du maréchal de Saxe par La Tour. Par une attention délicate et bien XVIIIe siècle, M. Georges Pannier, désireux d'épargner à Madame Favart les remords qu'aurait pu lui causer l'hommage posthume du maréchal, a placé ce pastel dans un autre salon, où il voisine avec Favart, toujours indulgent. Ce portrait est une réplique de celui du Louvre, il fut offert à Madame Favart par Maurice de Saxe (sans doute en 1748). Cette œuvre de La Tour est trop célèbre pour que nous en fassions une longue description, les amateurs connaissent bien cette tête admirable d'énergie et de volonté, ces yeux



G. DE SAINT-AUBIN. — LE LEVER DE L'AURORE
(Collection de M. Henry Pannier)

qui dénotent une intelligence peu commune, ces traits à la fois rudes et doux si bien dépeints par son ami le comte d'Espagnac. « Il avait les yeux bleus, largement ouverts, le nez bien fait, le regard noble, et tout cela adoucissait un peu la rudesse de son air, de son teint basané et de ses énormes sourcils. » Ce pastel de La Tour, peut-être plus poussé que celui du Louvre, est un de ceux où l'artiste a le mieux montré sa virtuosité et son réalisme étonnants ; il clôt dignement cette collection unique d'œuvres concernant les Favart et qu'aucun de leurs historiens ne devrait négliger.



WATTEAU. — LA PÈLERINE
(Collection de M. Henry Pannier)



WATTEAU. — LE PÈLERIN
(Collection de M. Henry Pannier)

Autour de cet ensemble, MM. G. et H. Pannier ont su grouper, avec un goût très fin et très sûr, toute une série d'œuvres d'art appartenant aux maîtres les plus charmants du xviiie siècle, et nous comprenons aisément avec quelle satisfaction ils ont dû le faire, lorsque nous contemplons *le Pèlerin* et *la Pèlerine* de Watteau, qui viennent tous deux de la fameuse collection du comte de la Béraudière. Toute la grâce de Watteau se devine dans ces simples dessins si lestement enlevés; ces deux têtes, pomponnées et parées pour un pèlerinage à Cythère, ne nous disent-elles pas toute la fantaisie de ce poète exquis qui créa, pour la joie de ses contemporains, un paradis enchanté dont les figures devaient avoir tant d'influence sur tout le xviiie siècle?


C.-N. COCHIN. — GASPARD DUCHANGE (dessin)
(Collection de M. Georges Pannier)

Nous trouvons à côté une sanguine représentant une jeune femme vue de dos; ce dessin est d'un artiste bien moins connu que Watteau, mais qui mérite toutefois mieux que sa réputation, car le charme du magicien dont nous venons de parler revit un peu dans ses œuvres : c'est Jacques-André Portail, membre de l'Académie royale, premier dessinateur du Roi et garde des dessins du Cabinet du Roi. Cet artiste modeste et excellent, qui sut se tirer avec honneur de la tâche ardue d'organiser les expositions de peinture au Louvre de 1748 à 1759, nous a laissé dans ses dessins à la sanguine toute une galerie délicieuse de personnages de son temps, et s'est montré l'interprète fidèle de la femme du xviiie siècle; ses modèles peuvent rivaliser bien souvent avec ceux de Lancret.

D'une conception toute différente, où l'idéal de Watteau a fait place à une vision plus terrestre peut-être, mais d'une volupté intense qui convenait à merveille aux sujets du Bien-Aimé, apparaît cette jeune femme de François Boucher. Nous retrouvons dans ce dessin de l'artiste qui, ainsi que l'ont si bien dit les Goncourt, personnifie peut-être le mieux le xviiie siècle, cette science du nu, cette habileté à rendre les chairs qui l'ont classé parmi les meilleurs peintres de femmes qui aient existé. Quelle souplesse et quel


LE CHEV. DE LESPINASSE. — VUE DE LA SEINE ET DU PALAIS-BOURBON, PRISE DE LA TERRASSE DES TUILERIES
(Collection de M. Henry Pannier)



HUBERT ROBERT. — VUE PRISE DANS LES JARDINS DE LA VILLA BARBERINI (sépia)
(Collection de M. Henry Pannier)

charme dans l'attitude de cette jeune femme endormie! Boucher fut, du reste, une personnalité considérable et eut une très grande influence sur les artistes ses contemporains; parmi eux, Charles Natoire, qui fut membre de l'Académie royale, et ensuite directeur de l'École de Rome, s'inspira volontiers de lui et aima à placer dans ses tableaux les divinités de l'Olympe chères à Boucher et goûta beaucoup les scènes mythologiques comme le Pan et Syrinx, que nous reproduisons. S'il n'atteint pas à l'éclat de Boucher, s'il est plus impersonnel, il se montre toutefois bon coloriste et excellent dessinateur.

Se rapprochant beaucoup plus du maître, dont il a la verve et l'enthousiasme, J.-B. Leprince nous a laissé une œuvre pleine de vie. Cet artiste, voyageur comme Liotard, passa une partie de sa vie en Russie et nous en a rapporté une foule de des-



J.-H. FRAGONARD. — LE TAUREAU (sépia)
(Collection de M. Henry Pannier)

sins et de lavis des plus curieux, documents très personnels, précieux pour l'histoire de ce pays et du plus vif intérêt artistique. Un des plus connus est la *Danse russe*, dessin au lavis rehaussé de sanguine, popularisé par la gravure du même artiste.

Mais cette facilité merveilleuse, ce brio étonnant qui saisissent chez Boucher, nous les retrouvons surtout dans les œuvres de Fragonard. Les quelques mois passés dans l'atelier de la rue de Grenelle-Saint-Honoré et pendant lesquels le jeune Provençal, à peine débarqué à Paris, vécut dans l'intimité du grand peintre, le plus fêté et le plus à la mode, eurent une influence considérable sur le talent de Fragonard. Ces qualités dont nous parlions tout à l'heure, ne les trouvons-nous pas dans cette femme couchée, la figure appuyée sur un traversin? La carnation si vivante des membres ressort admirablement sur le blanc des draps ; la légèreté de l'attitude, la grâce de ce corps jeune et élégant, la tête pleine de finesse, tout fait de ce tableau une œuvre que le maître de Fragonard n'aurait pas désavouée. Mais, ce qui nous frappe peut-être le plus dans ce morceau d'une facture si chaude et si grasse, c'est la jolie tache de lumière que l'artiste a su y mettre ; nous arrivons, en effet, à ce don merveilleux du peintre du *Billet doux*, à cette science de lumière qui éclate dans toutes ses œuvres, comme dans ce dessin lavé au bistre où Fragonard a représenté un taureau sortant d'une étable. Il est impossible de mettre plus de vie que dans cette esquisse si largement traitée; quelle force il y a dans cette bête trapue, ramassée sur elle-même, prête à s'élancer pleine de fougue hors de cette étable inondée par un véritable bain de lumière !



TOURNIÈRES. — INCONNU
(Collection de M. Henry Pannier)

Cette faculté de vision vraiment extraordinaire, il semble que Fragonard l'ait toujours eue ; nous la rencontrons, en effet, dans ses premiers dessins d'Italie, et surtout dans les études qu'il fit à la Villa d'Este durant l'été de 1760, alors qu'il était l'hôte de son protecteur, le charmant abbé de Saint-Nom. C'est dans cette demeure splendide, créée par Hippolyte d'Este, le fils de la fameuse Lucrèce Borgia, que Fragonard, ébloui par la magie du décor, devait trouver la



J.-H. FRAGONARD. — ÉTUDE
(Collection de M. Georges Pannier)

G. DE SAINT-AUBIN. — FÊTE DE NUIT
(Collection de M. Henry Pannier)

matière d'une de ses plus heureuses séries. Initié par l'abbé de Saint-Nom aux beautés de la Renaissance italienne, il comprit le charme de cette retraite délicieuse et se plut à évoquer, par des dessins devenus fameux, la gloire de ces terrasses somptueuses, de ces vastes escaliers aux balustres élégants qu'ornaient des statues dont la blancheur se détachait noblement sur la masse sombre des arbres. Ce goût pour les paysages mélangés d'architecture ne l'abandonna jamais et nous a valu, après ses souvenirs d'Italie, toute une suite de paysages français dont fait partie la jolie vue de parc que nous reproduisons. Quelle douce lumière il a répandue sur cet escalier aux degrés disjoints, et comme il a su rendre ce décor grandiose.

Son compagnon à la Villa d'Este, son camarade de Rome, Hubert Robert, est représenté dans la collection Pannier et mérite, lui aussi, une place bien à part dans l'histoire du paysage, car il a su donner à ses œuvres une originalité qui permet de les reconnaitre aisément entre toutes. Lorsque, en novembre 1754, Hubert Robert débarqua à Rome, la mode de l'antiquité était déjà très grande, les découvertes récentes d'Herculanum et de Pompéi avaient été pour beaucoup dans la révélation de cet art antique dont le comte de Caylus s'était depuis fort longtemps fait le défenseur. Le voyage en Italie du marquis de Vandières en compagnie de Cochin, Leblanc et Soufflot, ne fit qu'accroître cette vogue, car le frère de Madame de Pompadour, à son retour à Versailles, se montra très enthousiaste de l'art antique, et l'on sait quelle influence ses fonctions de Directeur des Bâtiments lui donnaient sur les artistes. Hubert Robert, à son arrivée à Rome, subit donc comme les autres cette tendance et s'essaya dans la peinture des antiquités ; il avait du reste été recommandé à J.-B. Panini, renommé pour ses tableaux d'architecture ; c'est cet artiste qui lui donna le goût des ruines, mais, il faut bien le dire, l'élève eut vite dépassé le maître.



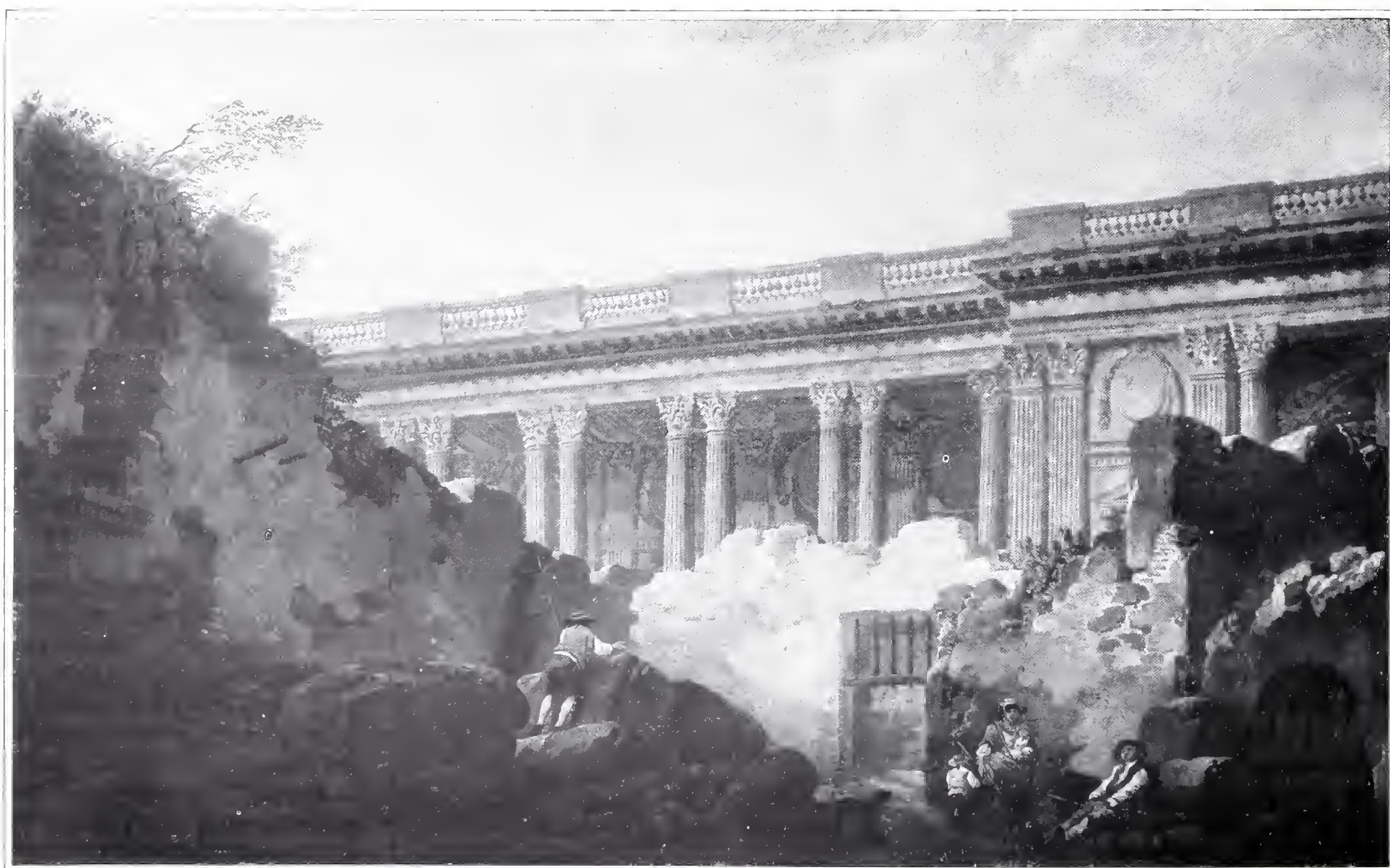
C.-N. COCHIN. — J.-B. MASSÉ (dessin)
(Collection de M. Henry Pannier)



J.-H. FRAGONARD. — UN PARC (sépia)
(Collection de M. Georges Pannier)

Hubert Robert, en effet, comprit le premier la beauté de ces débris de l'ancienne Rome, de ces arcs de triomphe à moitié effondrés, de ces portiques à demi brisés, où la vigne vierge et les ronces se marient heureusement avec la patine des marbres et des pierres; il sut donner à ces vestiges du passé une vie nouvelle et les rendit plus beaux peut-être qu'au moment de leur splendeur.

Qui de nous ne se souvient des notes enthousiastes de Diderot dans son Salon de 1767 : « Oh! les belles, les sublimes ruines! Quelle fermeté et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau; quel effet, quelle grandeur, quelle noblesse! » C'est que Hubert Robert était un peintre dans toute l'ac-



P.-A. DEMACHY. — LA COLONNADE DU LOUVRE
(Collection de M. Georges Pannier)



HUBERT ROBERT. — LE VIEUX PONT
(Collection de M. Georges Pannier)

ception du mot ; non seulement il composait bien ses tableaux, faisant admirablement valoir les moindres détails de cette belle architecture, mais encore sa peinture, à la fois grasse et moelleuse, révèle un excellent coloriste. Diderot, qui cependant l'aimait beaucoup, lui a reproché de ne pas rendre ses ruines plus austères et plus tristes en y mettant des personnages d'un aspect plus sombre. Il est heureux que le peintre n'ait pas écouté le critique, car ses toiles eussent perdu ainsi une partie de leur faveur; ce sont, au contraire, ces détails de rien, hardes aux couleurs vives, paysannes travaillant qu'il y introduit, qui leur ont donné



PAJOU (?). — LA SCULPTURE
(Collection de M. Henry Pannier)

cette vie et ce pittoresque. Regardez ce vieux pont, d'une peinture si solide, comme la teinte gris sombre des pierres fait bien ressortir le ciel à la fois épais et transparent, et quelle jolie tache font ces lavandières drôlement éclairées par le soleil couchant, à côté des statues un peu solennelles du premier plan.

Ces qualités, nous les retrouvons dans la vue des Jardins de la Villa Barberini, gravée à l'aquatinte par l'abbé de Saint-Nom, en 1770. Dans ce petit dessin rehaussé d'aquarelle, où l'artiste a représenté une fontaine encastrée dans un escalier en fer à cheval, au sommet duquel s'élance une vasque d'où jaillit un jet d'eau, nous sommes frappés par l'heureuse opposition de la fontaine en pleine lumière avec les tons gris-roux des arbres.

Peintre de ruines lui aussi, rival d'Hubert Robert, mais moins célèbre et moins artiste quoique cependant d'un talent très « honnête », Pierre-Antoine de Machy eut, lui aussi, une grande vogue qui montre bien l'engouement de ses contemporains pour ce genre de peinture. La toile de M. G. Pannier représente la colonnade du Louvre, sans doute au moment des travaux ordonnés par le marquis de Marigny pour la dégager des bâtiments qui menaçaient de la ruiner à jamais; l'artiste a fort bien rendu la limpidité du ciel parisien sur lequel se détache le chef-d'œuvre de Perrault. Nous trouvons ce tableau mentionné sur l'exemplaire de la vente de M. de Vaudreuil en 1787, possédé par M. G. Pannier, qui a su rassembler avec son frère une des plus belles et plus riches collections de catalogues de vente qui soit, collection très curieuse, qu'il serait presque impossible de reconstituer maintenant.

M. H. Pannier possède un autre document intéressant l'histoire de Paris et qui rentre dans le même ordre d'idées, c'est une vue du Palais-Bourbon prise de la Terrasse des Tuileries, par Lespinasse, en 1778, une de ces études si nettes et si précises où cet artiste s'est plu à saisir les différents aspects de Paris à cette époque.

Parisien de Paris, gamin de Paris, dirai-je même, et l'un des artistes les plus personnels du XVIIIe siècle, Gabriel de Saint-Aubin est fort bien représenté dans la collection Pannier. Ce bohème inguérissable, qui fit le désespoir de son père et de ses frères, artistes cependant, c'est-à-dire indulgents au manque d'ordre, passa sa vie dans un rêve, insouciant et gai, n'ayant aucun besoin matériel; sa toilette était légendaire, et tout le monde connaît l'histoire de ses bas blanchis à la craie. Il n'avait qu'un plaisir et qu'une idée : dessiner ; aussi s'en allait-il musant des journées entières, notant sur son carnet les spectacles les plus divers, et c'est à cette manie que nous devons ces croquetons délicieux où notre artiste, alliant la plus charmante fantaisie au réalisme le plus serré, a consigné, pour notre grande joie, des renseignements précieux sur les goûts et les habitudes de ses contemporains. Regardez ces deux femmes qui contemplent, dans une galerie, un chien et un chat en train de jouer, tandis qu'au fond deux hommes boivent à une table ; c'est un simple croquis, une ébauche au crayon et à la plume, et cependant quelle verve endiablée dans ces quelques traits ! — Et cette aquarelle, d'un coloris si chaud, qui orne la bibliothèque de M. H. Pannier, où l'artiste nous fait assister à une fête de nuit dans un vieux palais ; quelle poésie il a su mettre dans ce décor magnifique, quelle mise en scène que ces portiques et ces colonnades grandioses où

s'agite une foule de courtisans en costume d'apparat, quelle vision féerique nous donne cette œuvre de Gabriel de Saint-Aubin si brillamment enlevée !

La collection Pannier renferme une autre œuvre, du même artiste, très curieuse, car elle nous le montre sous un aspect peu connu : c'est un dessus de porte représentant le *Lever de l'Aurore ;* cette peinture, d'une facture très nette et d'un coloris très doux, est charmante, mais elle nous surprend et nous déroute un peu par son style sage et ordonné qui ne s'accorde guère avec l'allure pittoresque habituelle de cet artiste.

Tout près de l'œuvre de G. de Saint-Aubin, nous noterons un très beau dessin attribué à Hogarth ; il représente une promenade publique avec un carrosse au premier plan. Ce dessin, très vivant et très réaliste, rappelle en effet l'allure de G. de Saint-Aubin, mais il est moins fondu, plus sec et plus guindé.

A côté sont deux petites têtes dessinées à la pierre d'Italie par Charles-Nicolas Cochin, Parisien lui aussi, descendant lui aussi de toute une lignée d'artistes (car nous trouvons des Cochin sous Louis XIII), et l'une des plus sympathiques figures de ce siècle. Cet homme charmant, qui fut d'abord dessinateur des Menus et inspira les plus grandes fêtes de la cour de Louis XV, indiquant de son crayon alerte et fertile les divertissements de cette cour raffinée entre toutes, avait eu la bonne fortune d'être remarqué par Madame de Pompadour, dont il fut le maître à graver, et était devenu l'ami et le confident du marquis de Marigny. Lorsqu'il succéda à



G. DE SAINT-AUBIN. — UN ATELIER
(Collection de M. Georges Pannier)



HOGARTH. — LA PROMENADE (dessin)
(Collection de M. Henry Pannier)

B. Lépicié, en 1755, comme secrétaire perpétuel et historiographe de l'Académie, il commença, avec Marigny, cette *Correspondance* si riche en anecdotes et en renseignements sur l'histoire des Arts à cette époque. Ses fonctions, la faveur de la Pompadour, et surtout l'amitié de Marigny, qui avait toute confiance en lui, lui donnèrent une importance considérable dans le monde des artistes ; mais jamais il n'en abusa, et il sut se faire aimer de tous ses confrères, parmi lesquels cependant son esprit caustique et surtout son talent auraient pu lui créer des envieux. Peu d'artistes furent aussi féconds que Ch.-N. Cochin ; sans parler de ses grandes compositions pour les fêtes de la cour, les vignettes qu'il fit pour l'illustration d'ouvrages se comptent par centaines ; mais il est une partie de son œuvre où il excella, ce sont les petits portraits en profil de médaille où il reproduisit les plus célèbres de ses contemporains. On connaît ces médaillons, qui furent gravés par les meilleurs artistes du temps, entre autres par A. de Saint-Aubin.

M. Pannier possède deux de ces dessins originaux : l'un représente le graveur Gaspard Duchange, et a été gravé par N. Dupuis, en 1755 ; l'autre est le portrait de J.-B. Massé, le miniaturiste si à la mode sous Louis XV. Ces simples médaillons, d'un dessin si sobre, si réaliste et si élégant, sont une des manifestations les meilleures de l'art du XVIIIe siècle, et nous ne pouvions mieux terminer qu'avec eux cette revue trop brève d'une collection si particulièrement intéressante.

P.-ANDRÉ LEMOISNE.



FIG. 1.

1. 2. 3. 4. Boucles de ceinturons (Bronze argenté). 5. 6. 13. 15. 16. 17. Fibules (Yonne). 7. 9. Fibules (Oise). 18. Fibule (Charente-Inférieure)
10. 11. 12. Fibules (Criel-Normandie). 14. Fibule (Lorraine)

BIJOUX MÉROVINGIENS

La Collection de M. Claudius Côte[1]

Quelques notes complémentaires sur la collection Claudius Côte permettront de se faire une idée plus exacte des recherches et des préoccupations artistiques dont elle est le résultat.

Parmi les ivoires, plusieurs pièces méritent, en plus de celles que nous avons déjà étudiées, l'attention ; notamment un diptyque français du XIVe siècle, dont la composition architecturale est assez particulière : deux compartiments ne comportent qu'une arcature, tandis que les deux autres, qui occupent le centre, en comportent deux. Les scènes représentées sont l'Annonciation, la Nativité, la Crucifixion et l'apparition à Madeleine. La représentation de la Nativité offre un intérêt



FIG. 2.

1. Bague égyptienne Scarabée. 2. Basse époque romaine. 3. 4. Mariage, Byzantine. 5. Gallo-romaine. 6. 7. Romaine
8. Renaissance émeraude. 9. Renaissance émeraude. 10. 11. 12. 13. 14. 15. Gallo-romaine. 16. Gothique
17. 18. 19. 20. Gallo-romaine. 21. 22. Fibules mérovingiennes. 23. Perle cristal de roche montée en or époque mérovingienne

BIJOUX DIVERS. — *(Collection de M. Claudius Côte)*

(1) Voir *les Arts*, nº 59, novembre 1906.

archéologique spécial : il est rare, en effet, dans les crèches gothiques, que l'Enfant Jésus soit figuré, comme il l'est ici, couché aux côtés de la Vierge mère ; il repose ordinairement dans un berceau. Le geste de la Vierge, retenant de sa main l'enfantelet emmailloté, est charmant.

A signaler encore une Vierge en ivoire de la même époque, dont la main gauche a été sculptée dans le corps de l'Enfant Jésus, qui a disparu (1) (la couronne, en argent, est de travail moderne) ; (2) un peigne en ivoire, du xie-xiie siècle allemand ou français, plus vraisemblablement français, dont un côté est orné de deux oiseaux, et l'autre de deux lions affrontés ; une Crucifixion du commencement du xive siècle, une plaquette du xive siècle aussi ; on y voit représentées, en deux panneaux superposés, la Mise au tombeau et la Flagellation (3).

Parmi les bois sculptés, il faut mettre hors de pair une grande Vierge, travail français du xive siècle. C'est un morceau du plus beau caractère.

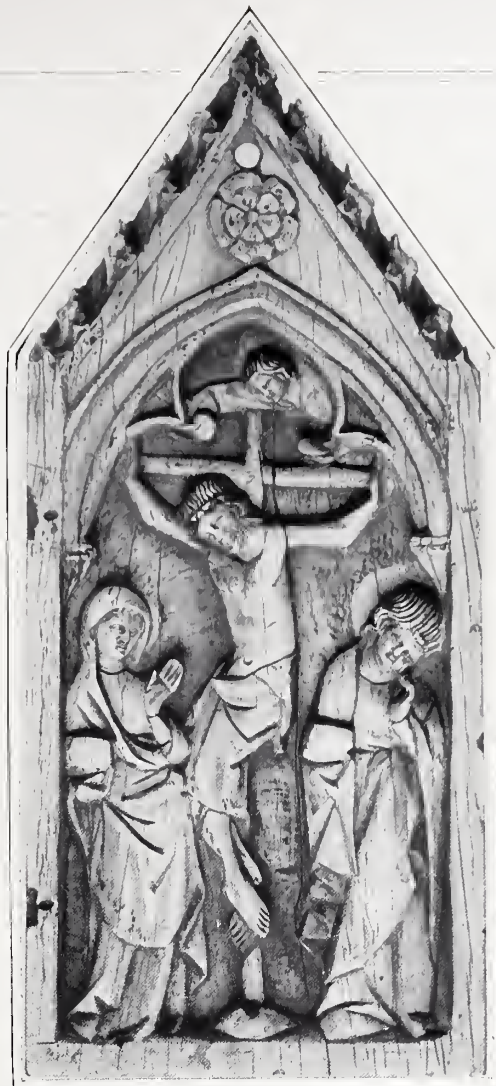
La collection Côte est riche en bijoux mérovingiens. Ceux-ci (*fig.* 1) comprennent des boucles de ceinturon en bronze argenté, provenant de Criel, Normandie (nos 1, 2, 3, 4), et une série de fibules (nos 5, 6, 13, 15, 16, 17) provenant de l'Yonne, de l'Oise (nos 7, 9), de Normandie (nos 10, 11, 12), d'Archiac, Charente-Inférieure (no 8), de Lorraine (no 14).

A l'exception de deux fibules mérovingiennes (nos 21 et 22), toutes les pièces reproduites (*fig.* 2) sont des bagues en or : no 1, scarabée égyptien avec inscription hiéroglyphique ; no 2, bague, époque romaine ; no 3, bague de mariage byzantine avec deux personnages se tenant la main, et une inscription ; no 4, bague avec un personnage tenant une lance et inscription ; no 5, bague gallo-romaine avec intaille cornaline, représentant une colonne de victoire accostée de deux figures ailées ; no 6, bague romaine avec intaille : Hercule terrassant le lion de Némée ; no 7 bague romaine, avec un Génie

(1) Cela a une époque postérieure au xive siècle, probablement au xviie.

(2) Une seconde Vierge allaitant l'Enfant. Ivoire du xive siècle, charmant de composition.

(3) Puis deux feuillets de diptyque : dans le premier à gauche, une Crucifixion ; dans le second, la mort de la Vierge et une scène de l'Enterrement de la Vierge ; scène représentant Jéphanias voulant renverser le cercueil de la Vierge et ses mains se collant sous l'effet du miracle. Cette dernière plaque provient de l'église Del Pino de Barcelone.



LA CRUCIFIXION
Ivoire. — Art français. — Début du xive siècle



VIERGE
Ivoire. — Art français, xive siècle



VIERGE A L'ENFANT
Ivoire — Art français, xive siècle
(Collection de M. Claudius Côte)

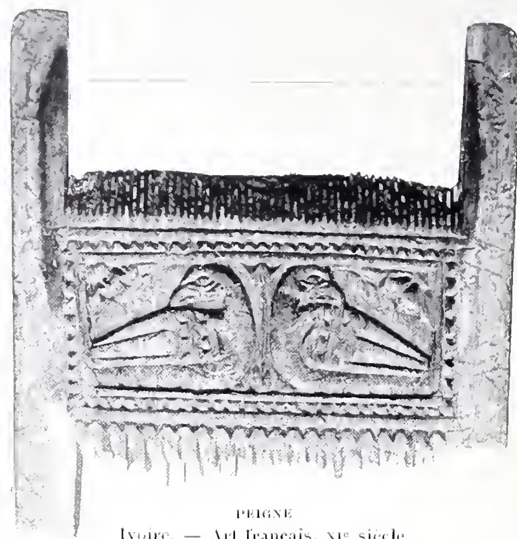


VIERGE A L'ENFANT
Bois. — Art français, xive siècle



PEIGNE
Ivoire. — Art français, XIe siècle
(Collection de M. Claudius Côte)

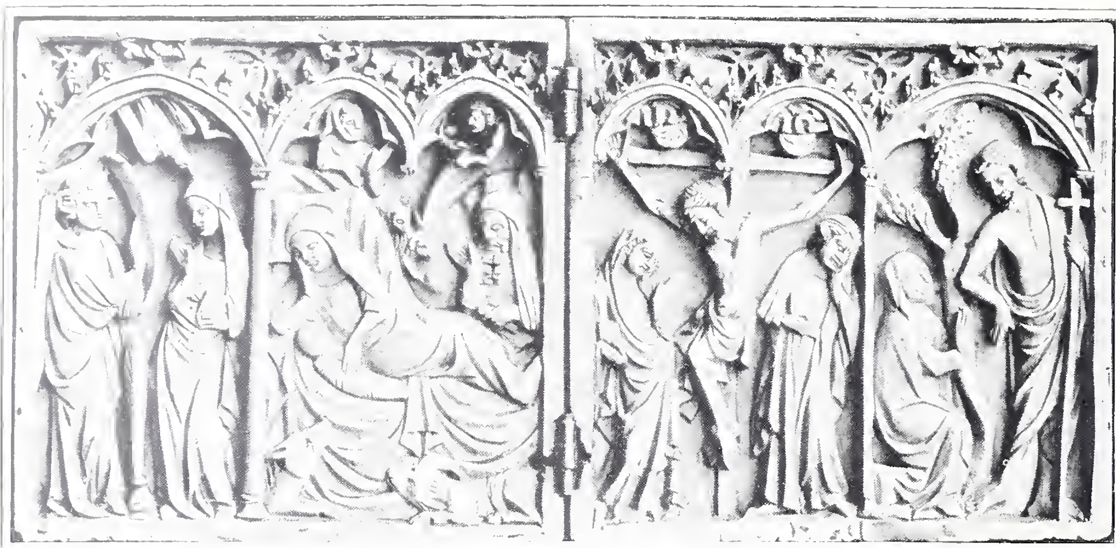
ailé assis; nos 8 et 9, bagues Renaissance : la première avec des fleurs de lis et une émeraude comme chaton; la seconde, émeraude et brillants, avec émaux blancs et noirs, pour représenter l'hermine; nos 10, 11, 12, 13, 14, 15, bagues gallo-romaines avec agate rubanée, grenat, verre irisé, saphir, etc.; comme chaton no 16, bague gothique, avec buste de face et l'inscription : MARTIN CIRIES; nos 17, 18, 19, 20, bagues gallo-romaines avec intailles représentant : un Amour tenant par les cornes une gazelle (no 17), une Chimère (no 18), un lion passant (no 19).



PEIGNE
Ivoire. — Art français, XIe siècle
(Collection de M. Claudius Côte)

Tous ces objets offrent, on le voit, un réel intérêt, non seulement au point de vue archéologique, mais encore au point de vue artistique, et dénotent, chez celui qui les a patiemment réunis, une louable tendance à ne point séparer l'une de l'autre ces deux façons, qui sont les meilleures, de concevoir l'art du collectionneur.

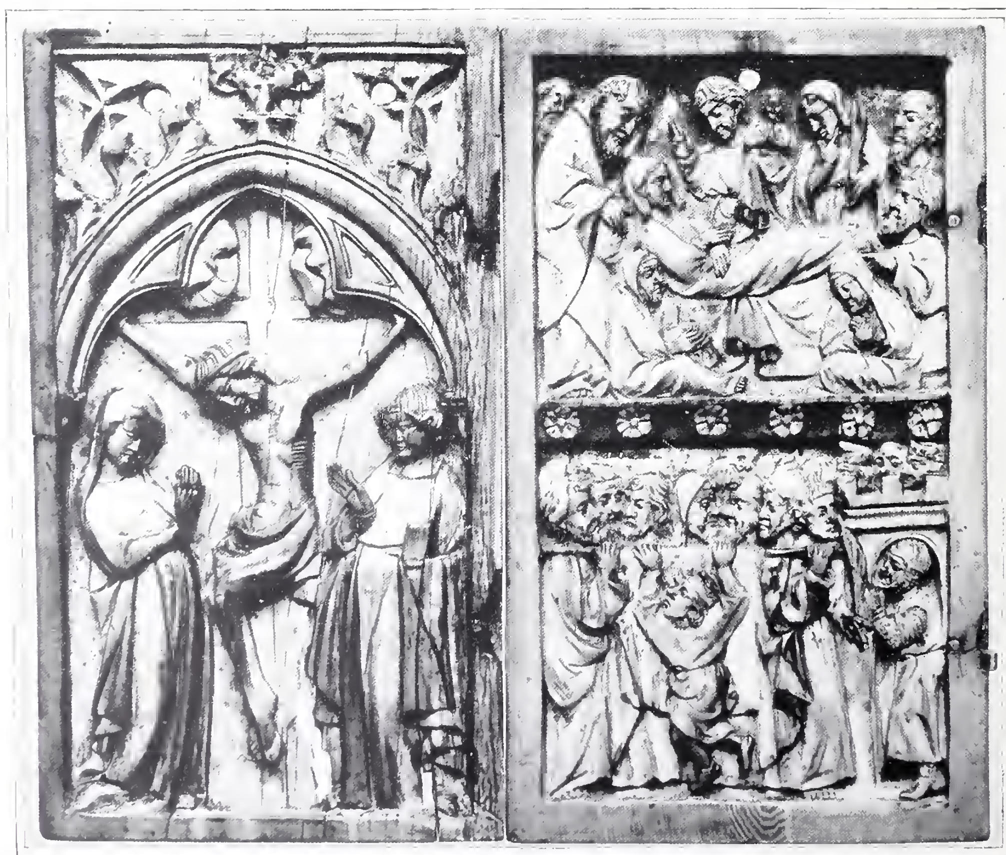
TRISTAN DESTÈVE.



DIPTYQUE
Ivoire. — Art français, XIVe siècle



PLAQUETTES
Ivoire. — Art français, XIVe siècle



FEUILLETS DE DIPTYQUE
Ivoire. — Art français, fin du XIIIe siècle
(Collection de M. Claudius Côte)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

GOUPIL & Cie, Éditeurs-Imprimeurs

MANZI, JOYANT & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

24, BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

EN SOUSCRIPTION. — Pour paraître à l'automne de 1907

FRANÇOIS BOUCHER

PREMIER PEINTRE DU ROI

1703-1770

Par PIERRE DE NOLHAC

Conservateur du Musée National de Versailles

Un volume de format in-4° raisin (34 × 25), d'environ deux cents pages de texte, orné d'au moins **Soixante planches** en photogravure Goupil, tirées en taille-douce, dont **Quatre** hors texte en couleurs en fac-similé des originaux, **Quarante-huit** hors texte en camaïeux divers, **Quatre** en frontispice et **Quatre** en culs-de-lampe en bistre ou camaïeu.

JUSTIFICATION DU TIRAGE

Il sera tiré de ce livre **SIX CENTS EXEMPLAIRES**, dont :

CINQ CENTS EXEMPLAIRES, numérotés à la presse de 1 à 500 en chiffres arabes, tirés sur papier à la main des manufactures Blanchet frères et Kléber, de Rives, les planches hors texte tirées sur chine blanc contrecollé sur papier teinté.

Prix de l'exemplaire broché . . . . **200** francs
Prix de l'exemplaire relié en chagrin, fers spéciaux, tête dorée, tranches ébarbées ou tranches dorées . . . . **250** francs
Prix de l'exemplaire relié en maroquin du Levant, fers spéciaux, tête dorée, tranches ébarbées ou tranches dorées. . . . . **300** francs

CENT EXEMPLAIRES, numérotés à la presse de I à C en chiffres romains, tirés sur papier des Manufactures impériales du Japon, avec deux suites supplémentaires des planches, tirées l'une sur papier Whatman, l'autre sur chine blanc contrecollé sur papier teinté.

Prix de l'exemplaire broché . . . . **400** francs
Prix de l'exemplaire relié en maroquin du Levant, fers spéciaux, tête dorée, tranches ébarbées ou tranches dorées. . . . . **500** francs

(Les 100 exemplaires sur papier du Japon sont souscrits)

1907 AVRIL N° 64

LES ARTS

REVUE MENSUELLE DES MUSÉES COLLECTIONS EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR GOUPIL & CIE ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & CIE ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

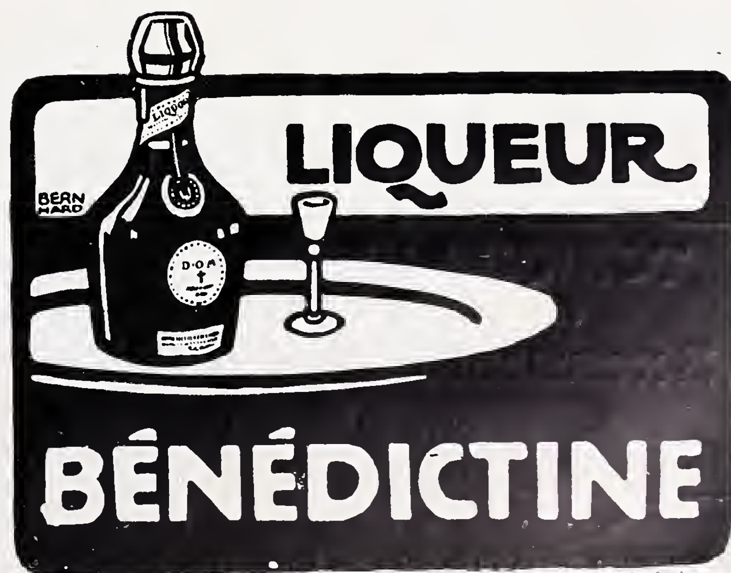
DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**




LIQUEUR
BERNHARD
D.O.M.
BÉNÉDICTINE

LES ARTS

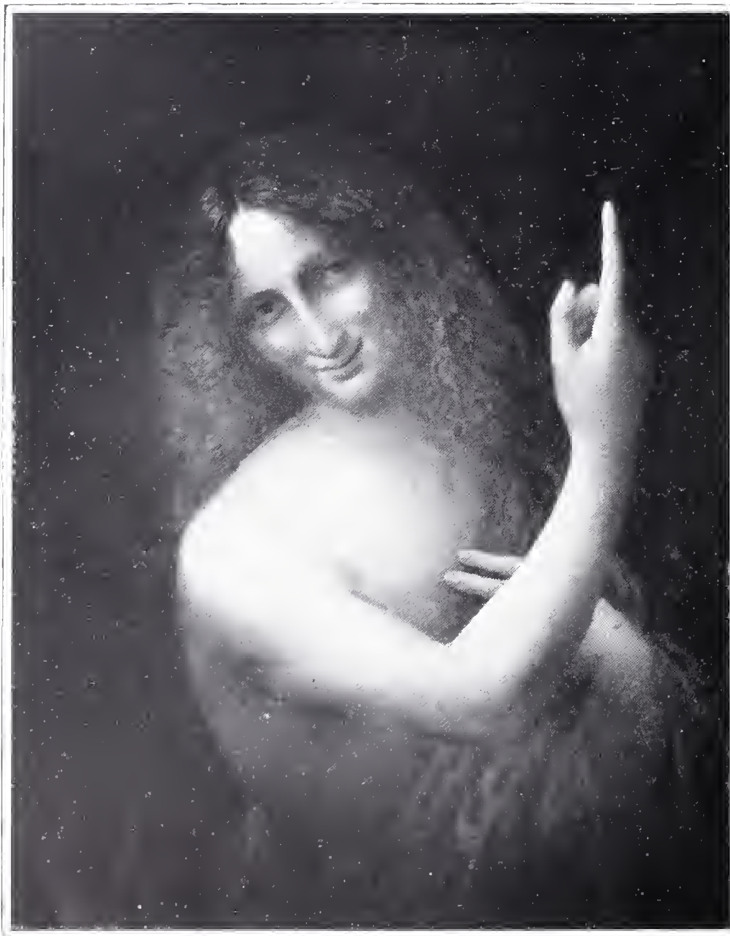
Nº 64 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Avril 1907



J.-L. DAVID. — LA MARQUISE DE PASTORET
(Collection de M. Chéramy)

LA COLLECTION DE M. CHÉRAMY

M. Chéramy eut toujours un goût très vif et naturel pour la peinture. Encore enfant, il se lia d'amitié avec un jeune garçon de son âge qui témoignait déjà d'une heureuse aptitude pour le dessin, et qui devint, dans la suite, élève de Lehmann. Tous deux fréquentaient assidûment le Louvre et le connaissaient comme de vieux amateurs. M. Chéramy admirait alors surtout le Tintoret. Quelques années plus tard, lorsqu'il vit pour la première fois des Delacroix, il fut surpris de retrouver, chez un contemporain, la même passion, la même fougue entrainante. Il achevait, à cette époque, ses études au lycée Bonaparte, et souvent, à la sortie des cours, au lieu de rentrer à la maison paternelle, il gagnait la rue Laffitte afin de voir, à la devanture des marchands de tableaux, des œuvres de ce maitre nouveau dont le génie, impétueux et magnifique, exaltait son imagination à l'égal des plus grands poètes. Cet enthousiasme juvénile ne s'affaiblit pas avec le temps. Des circonstances heureuses contribuèrent d'ailleurs à l'entretenir. Les parents de M. Chéramy avaient été en relation avec Dumas père, et lui-même devint l'avoué, puis l'ami de Dumas fils. Or, ce dernier se plaisait à raconter des anecdotes sur Delacroix, dont il avait gardé un éblouissant souvenir. Ainsi partagée et tenue en eveil, l'admiration de M. Chéramy ne pouvait que s'accroitre. La réflexion et l'expérience achevèrent de la fortifier et la précisèrent. Pour l'observateur attentif, Delacroix, avec ses merveilleux dons de coloriste, égale en effet les grands Vénitiens. Sans doute n'eut-il pas à sa disposition leur technique savante qu'une tradition forte et patiente avait amenée peu à peu à la perfection. Mais son métier, souvent défectueux, comme celui de la plupart des peintres du XIXe siècle, ne l'empêcha pas d'atteindre au sublime. Il sut donner à tout ce qui sortit de ses mains, aux moindres croquis et jusqu'aux plus légères indications, l'ardeur frémissante et l'élan de son âme héroïque.



ÉCOLE DE LÉONARD DE VINCI. — SAINT JEAN-BAPTISTE

(Collection de M. Chéramy)

M. Chéramy, cependant, ne se confina pas dans le culte exclusif de cette grande figure romantique. Attiré vers l'Italie par la lecture de Stendhal et par le désir de compléter sa culture, il visita Pise, Sienne, Florence et ces innombrables petites villes de Toscane et d'Ombrie qu'illuminent les fresques attendrissantes et radieuses des Primitifs. Mieux que tous les livres, les paysages limpides de Lombardie, la Cène de Milan, si émouvante encore, dans sa décrépitude, par la grandeur du sentiment divin d'acceptation qu'elle exprime et par l'harmonieuse beauté de sa composition, lui révélèrent le Vinci. Dès lors il se mit à étudier cet incomparable génie, ses devanciers et ses successeurs immédiats.

Ce fut par son ami, M. Groult, qu'il fut initié à la peinture anglaise. La grâce mondaine et la fraicheur éclatante des Lawrence, l'élégance aristocratique des Gainsborough, la correction froide et hautaine des Reynolds le charmèrent; mais les Constable l'enthousiasmèrent comme l'avaient enthousiasmé jadis les Tintoret et les Delacroix. Sa vision particulière de la nature s'accordait en effet profondément avec celle, à la fois réaliste et romantique, de ce paysagiste. S'il acheva d'éduquer ses yeux et d'acquérir une solide érudition dans les différents musées d'Europe, qu'il visita presque tous, de Londres à Saint-Pétersbourg et de Berlin à Madrid, ses premières impressions n'en furent guère modifiées.

Léonard de Vinci, Constable, Delacroix, ces trois grands noms nous indiquent donc les principales tendances de son goût. De Léonard, il lui était difficile, pour ne pas dire impossible, de découvrir des originaux. Du moins réussit-il à recueillir d'intéressantes répliques d'élèves, auxquelles il est permis de croire que le maitre ne dédaigna pas de mettre la dernière main. De Constable, qui exerça une influence si considérable sur les peintres français modernes, il rassembla de nombreuses études. Enfin, depuis longtemps, il s'entoure de peintures, aquarelles et dessins de Delacroix.

Sans tomber dans un éclectisme banal et confus, il réunit autour de ce riche noyau des œuvres d'inspiration parfois assez différente. Aux Ombriens, aux Florentins, aux Lombards du XVe siècle et de la Renaissance, il ne craignit pas de mêler Rubens, Greco et Goya. De même il adjoignit à Delacroix, non seulement Gros et Géricault, mais David, Prud'hon et jusqu'à Chardin. L'ensemble, auquel Ingres et M. Degas ajoutent encore de l'imprévu, ne laisse pas toutefois d'être harmonieux.

Un assez vaste atelier, très curieusement aménagé, renferme la plupart de ces belles choses. A travers d'étroits couloirs, dont des chevalets, surchargés de tableaux enca-



GIOV. ANT. BOLTRAFFIO. — LA MADONE DE LA CASA LITTA
(Collection de M. Chéramy)

drés, forment les parois, on parvient à une sorte de petit sanctuaire, de *tribuna* minuscule où se trouvent quelques chaises, presque toutes encombrées de bronzes de Barye et de Rodin, et de livres. C'est là que M. Chéramy reçoit les visiteurs, avec la courtoisie intelligente et fine des gens de l'ancienne robe. Lettré averti et délicat, comme le furent beaucoup d'entre eux, il ne crut pas pouvoir mieux rendre hommage au Vinci qu'en lui consacrant un livre très documenté qu'il espère terminer bientôt. On connait sa ferveur pour Stendhal, dont il publiera d'ici peu la correspondance, augmentée de cent quatre-vingt-deux lettres inédites, et auquel, d'accord avec quelques fidèles, il s'occupe d'élever un monument discret qu'ornera seul un médaillon de



MASOLINO DA PANICALE. — LA MADONE
(Collection de M. Chéramy)

Rodin. Plus tard, il compte également faire paraître les Mémoires de Mademoiselle George et des lettres de Rachel et de Dorval. Pour apprécier, comme elle le mérite, sa collection, il faut la visiter avec lui, il faut l'entendre raconter



VICENZO FOPPA. — LE CHRIST AUX LIENS
(Collection de M. Chéramy)

l'histoire, dresser la généalogie de chaque tableau. Alors tout s'anime et devient vivant. Les œuvres ne séduisent plus seulement par la beauté de leurs formes et l'harmonie de leurs couleurs. Elles mettent en communication directe avec le génie de ceux qui les créèrent, avec la sensibilité, toujours nouvelle, des générations qu'à travers les âges elles ne cessèrent pas d'émouvoir. Dans les descriptions qui vont suivre, nous nous souviendrons utilement d'une conversation si riche en anecdotes savoureuses, en détails évocateurs. Souvent même nous nous bornerons à la transcrire.

Lorsque, guidé par son instinct de collectionneur, M. Chéramy découvrit « la Vierge aux rochers », il eut le pressentiment qu'il ne se trouvait pas en présence d'une simple copie. Ce n'était là toutefois qu'une intuition confuse qu'aucune preuve positive ne pouvait confirmer. Après de longues recherches, il acquit enfin la certitude qu'il avait eu la chance de mettre la main sur une réplique, exécutée en France, dans l'atelier de leur maître, par les



ATELIER DE LÉONARD DE VINCI — LA VIERGE AUX ROCHERS (Réplique)
(Collection de M. Chéramy)

élèves que Léonard de Vinci avait amenés avec lui, à la cour de François Ier. Sa conviction se base sur les indices suivants. Ce tableau, par sa facture, par le grain de la toile sur laquelle il est peint et par le fait que celle-ci se compose de plusieurs morceaux, semble bien dater du XVIe siècle. De plus, on peut supposer qu'il ne sortit jamais de notre pays. Ingres, qui le fit acheter à M. de Pastoret, le découvrit dans une vieille famille française. On n'ignore pas enfin que, dès qu'une de leurs œuvres obtenait du succès, les grands peintres de jadis s'empressaient d'en faire fabriquer aussitôt, par des disciples habiles et admirablement dressés, plusieurs reproductions qu'ils terminaient et signaient au besoin, sans le moindre scrupule et tout naturellement. Nous connaissons les noms des artistes que Léonard de Vinci employait à ces sortes de travaux. Ce furent le beau, le délicieux Salaï et Francesco Melzi. S'il faut en croire la tradition, leur maître aurait retouché plus d'une fois leurs peintures. Or, M. Chéramy fait remarquer que, dans sa réplique, la figure de la Vierge, qui domine la composition et où tout l'intérêt se concentre, est



LE GRECO. — SAINT BERNARD
(Collection de M. Chéramy)

traitée avec un art supérieur. Puvis de Chavannes reconnaissait, d'autre part, qu'un copiste, quelles que soient son adresse et son habileté, n'aurait pu parvenir à rendre cette expression surnaturelle, ce mélange de pureté exquise,



LE GRECO. — LE PARTAGE DE LA TUNIQUE
(Collection de M. Chéramy)

d'extase mystique, de tendresse émerveillée et craintive.

Rappelons qu'il existe, au Louvre et à la National Gallery, deux autres Vierges aux rochers. Celle du Louvre ne diffère de celle de M. Chéramy que par d'insignifiants détails. Dans celle de la National Gallery, au contraire, l'on distingue quelques variantes. L'ange de droite prend une part moins importante à l'action. Soutenant l'Enfant Jésus de ses deux bras, il ne montre plus, de son doigt tendu, le précurseur.

Sans avoir la prétention de satisfaire à toutes les exigences de la critique moderne, qui ne croit jamais posséder assez de documents pour oser émettre un avis, contentons-nous de rendre à cette intéressante œuvre d'art les hommages qu'on lui doit, quand bien même on persisterait à la considérer comme le simple reflet d'une merveille disparue. Laissons-nous prendre au charme de son intimité péné-

trante. Admirons la noble ordonnance de ce groupe divin où s'équilibrent les plus purs, les plus émouvants gestes d'amour, et derrière lequel des rochers, aux formes étranges, se détachent en noir sur un fond limpide et bleu de glaciers et de rivières. Ne restons pas insensibles à la douceur ineffable de ce clair-obscur mystérieux où, comme des fleurs blanches au crépuscule, brillent les visages célestes de la Vierge et de l'Ange, les corps radieux de saint Jean-Baptiste et du Sauveur du monde.

Un *Saint Jean-Baptiste*, à peu près identique à celui du Louvre, pourrait bien avoir été exécuté également dans l'atelier de Léonard de Vinci. Des retouches maladroites et de facture bolonaise avaient défiguré ce tableau. Un léger nettoyage fit réapparaître, à la grande joie de M. Chéramy, le délicieux modelé de l'épaule et de charmantes délicatesses de dessin dans la physionomie.

L'influence directe ou lointaine de Léonard de Vinci se fait sentir encore dans un *Ecce Homo* d'Andrea Solario, dans une *Madeleine nue enveloppée de ses cheveux*, par Giov. Pedrini, et dans une délicieuse *Vierge allaitant l'Enfant Jésus,* de Giovanni-Antonio Boltraffio, l'un des meilleurs élèves du maître. Cette dernière incline légèrement la tête pour contempler le Dieu qu'elle engendra. Son visage, d'une attendrissante et terrestre douceur, et qu'une immense allégresse illumine, respire toute la pureté de l'amour divin. Dans le fond, un grand rideau vert relevé laisse entrevoir un paysage humide, calme et silencieux. Ce chef-d'œuvre séduit d'autant plus que les Boltraffio sont extrêmement rares.



GOYA. — LOLA ZIMÉNÈS
(Collection de M. Chéramy)

Le Louvre n'en possède qu'un, et à peine en connait-on quelques autres épars dans les musées d'Italie.

L'École florentine primitive est représentée par une Madone, derrière laquelle on distingue, noyés dans une éblouissante lumière d'or, deux anges en adoration. On attribue ce charmant petit tableau à Masolino da Panicale (1383-1440), élève, avec l'Angelico, de Gherardo Starnina, et maitre de Masaccio. Comme dans les célèbres fresques du baptistère de Castiglione d'Olona, les audaces du naturalisme naissant s'y mêlent en effet aux formules naïves, mais d'un si grand style, des giottesques. Artaud de Montor le découvrit à Rome vers 1808 et en donna la reproduction lithographiée dans un livre qu'il publia quelques années plus tard.

La rude et puissante énergie de dessin d'Andrea Mantegna se retrouve, adoucie, dans une tête de Christ aux épines, douloureusement expressive, de Vicenzo Foppa, le fondateur de l'École lombarde.



CHARDIN. — SEDAINE
(Collection de M. Chéramy)

Un Christ en croix se détachant sur un ciel crépusculaire, au-dessus d'un paysage délicat dont les formes commencent à s'effacer dans l'ombre envahissante, semble bien, comme le croit M. Chéramy, de Gerino da Pistoja, qui fut l'élève de Pérugin et l'aide de Pinturicchio. Tout dans cet ouvrage est ombrien, le sentiment, le métier, la couleur et la gracieuse finesse. Une petite Vierge, de Crivelli, et un Christ mort soutenu par deux anges, de Benedetto di Giovanni, complètent cette intéressante série italienne.

Grec d'origine, Domenico Theotocopuli, surnommé le Greco, fit son éducation à Venise. S'il ne fut pas directement l'élève du Titien, du moins parvint-il à se faire



GÉRICAULT. — JAMAR, SON ÉLÈVE
(Collection de M. Chéramy)



ROMNEY. — LADY HAMILTON EN INGÉNUE
(Collection de M. Chéramy)



P.-P. PRUD'HON. — LE TRIOMPHE DE BONAPARTE

(Collection de M. Chéramy)



RAEBURN. — UNE FEMME
(*Collection de M. Chéramy*)



J. REYNOLDS. — L'ACTEUR GARRICK DANS LE RÔLE DU *Mari jaloux*
(*Collection de M. Chéramy*)

enseigner, comme sa technique le prouve, les procédés savants de ce maître. Par le style de ses figures et par la manière dramatique dont il les groupe, il rappelle également le Tintoret. Lorsqu'il vint s'établir en Espagne, il connaissait donc à fond son métier et n'ignorait rien des secrets de son art. Tout en lui était étranger, et cependant personne ne sut exprimer plus fortement et avec plus d'audace certaines tendances particulières au génie espagnol. De son pays d'adoption il possède les qualités magnifiques : la grandeur, la noblesse, la passion, mais aussi les défauts, parfois le mauvais goût et souvent l'extravagance. Expressif jusqu'à l'excès, il est sublime ou détestable, jamais médiocre. Il fait songer aux grands saints, héroïques et mystiques, dont les œuvres pleines de lyrisme sacré, d'intuitions éblouissantes, d'aspirations surhumaines, exaltent l'âme. Autrefois dédaigné par la critique et apprécié seulement des artistes et des connaisseurs, il est maintenant recherché, vanté au détriment de ceux qu'on lui préférait naguère. Pour l'aimer et le comprendre, M. Chéramy n'attendit pas qu'il fût devenu à la mode. Il admira toujours l'ardente imagination, l'enthousiasme religieux de cet étrange et grand peintre. Trois peintures, depuis longtemps acquises, en font foi. La première est une réduction de ce célèbre *Partage de la tunique*, qui fut exécuté de 1577 à 1579, sur la commande du chapitre, pour la sacristie de la cathédrale de Tolède, où il resplendit encore aujourd'hui, à sa place primitive, admirablement mis en valeur par le cadre monumental que sculpta et décora le Greco lui-même. Malgré ses moindres dimensions, elle étonne, elle émeut comme l'original, par les mêmes colorations vénitiennes chaudes et puissantes, par la même composition concentrée et saisissante. La seconde, petite *Pieta* d'un



HOPPNER. — UNE JEUNE FEMME
(*Collection de M. Chéramy*)

tragique intense, a la beauté de matière, l'éclat brillant d'un émail. La troisième, d'une simplicité grandiose, très sobre de couleur, presque blanche et noire, et néanmoins d'une richesse de ton incomparable, représente un moine ascétique tenant d'une main une crosse d'évêque et de l'autre portant un livre. La maîtrise et la maturité dont elle témoigne permettent d'en fixer la date à 1584 environ, époque où le Greco peignit son chef-d'œuvre *l'Enterrement du comte d'Orgaz*.

Cette recherche outrée du caractère, nous la retrouvons, avec une inspiration moins haute, plus de réalisme, mais autant de verve et de fougue, chez Goya. Celui-ci est un pur Espagnol. Directement en contact avec les bassesses de la vie, il regarde et transcrit, accentuant, transformant ce qu'il voit, selon l'instinct profond de sa race et non d'après des formules d'école. Pour s'exprimer d'une manière qui le satisfasse, il utilise les enseignements du passé tout en s'en émancipant ; il invente un langage essentiellement personnel et local qui pourra dans la suite être deviné ou compris, mais ne sera parlé qu'à de rares intervalles, et d'ailleurs très différemment, par des natures d'exception. On connaît ses singulières eaux-fortes. D'un dessin très savant et très sûr sous son désordre apparent, elles évoquent un monde inquiétant et mystérieux où le plaisir lui-même est farouche, et semblent avoir été faites dans la demi-obscurité malsaine d'une vieille demeure aragonaise, tandis que dehors le soleil brûlait tout. Ses tableaux se voient plus difficilement. Beaucoup n'ont pas quitté l'Espagne. Leur variété est extrême. Certains séduisent par une allure XVIIIe siècle assez gracieuse bien qu'un peu alourdie et exotique. La plupart cependant surexcitent et troublent l'imagination comme les gravures. Tel est le cas du magnifique portrait de femme que possède M. Chéramy et dont nous donnons la reproduction. Cette bohémienne, d'une physionomie si expressive, doit certainement figurer dans quelque scène tragique ou ténébreuse des *Malheurs de la guerre* ou des *Caprices*. La coloration en est imprévue, chaude et sombre. On ne se lasse pas de contempler le rouge foncé du châle, la délicate blancheur des chairs, qu'avive encore le noir brillant de la chevelure et des yeux.

Parmi les maîtres qui exercèrent sur les peintres anglais une influence bienfaisante et décisive, Rubens et son élève Van Dyck tiennent la première place. Sans doute ne faut-il négliger de citer ni Claude Lorrain, ni Albert Cuyp, ni Rembrandt, ni même



P.-P. PRUD'HON. — LA MUSIQUE
(Collection de M. Chéramy)

certains Italiens; mais Rubens et Van Dyck paraissent avoir légué à l'ensemble de l'École le secret de leur matière fraiche et nacrée, de leur manière de peindre, large et puissante. Aussi ne s'étonne-t-on pas de voir, dans l'atelier de M. Chéramy, au milieu des Reynolds, des Raeburn, des Constable, des Turner, une petite tête de Néron par Rubens. Elle se trouve là bien à sa place. Malgré la bassesse du front, l'inquiétude des yeux, la bestialité de la bouche, on ne s'imagine guère de la sorte, il est vrai, sous l'aspect d'un robuste et rose boucher flamand, l'impérial et tragique cabotin. Son masque devait avoir un autre accent. Ce qu'on admire sans réserve, c'est la peinture elle-même, la souplesse superbe du modelé, l'exécution libre et parfaite.



O. TASSAERT. — SCÈNE D'INTÉRIEUR
(Collection de M. Chéramy)

Sir Joshua Reynolds (1723-1792) fut le plus savant, le plus renseigné, le plus intelligent des peintres. Il parcourut l'Espagne, l'Italie, la France, la Belgique et la Hollande, et sut s'assimiler ce qu'il distingua de meilleur. Son art se compose de réminiscences innombrables. Il interpréta cependant plus qu'il n'imita. Ses œuvres, très anglaises, ne manquent ni de distinction, ni de noblesse, sous leur correction un peu froide. M. Chéramy en possède une excellente, le portrait de l'acteur Garrick dans *le Mari jaloux*. Le musée Shakespeare, à Strafford-sur-Avon, n'a pu se procurer qu'une assez médiocre copie de ce tableau.

Du *ravissant Gainsborough*, comme l'appelait Delacroix, un petit paysage en camaïeu jaune pâle, étonne et charme par sa fine élégance XVIIIe siècle, et son allure mouvementée et romantique. Çà et là de gracieuses figures de femmes



J.-L. DAVID. — MADAME MOREL DE TANGRY
(Collection de M. Chéramy)



GROS. — Mlle MÉZERAY, DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE
(Collection de M. Chéramy)



TH. COUTURE. — ÉTUDE
(*Collection de M. Chéramy*)



J.-L. DAVID. — LE MARÉCHAL MACDONALD
(*Collection de M. Chéramy*)

par Romney, Raeburn, Hoppner et Lawrence réjouissent les yeux.

Constable nous intéresse à plus d'un titre, d'abord par sa valeur propre, par son exubérance vigoureuse et saine, par l'impétuosité de sa facture, par les éléments nouveaux dont il enrichit notre vision, ensuite, par l'influence qu'il exerça sur la peinture française au XIXe siècle. En 1824, Delacroix venait de terminer son *Massacre de Scio* et l'avait déjà fait porter au Salon, lorsqu'il vit des Constable. Il reprit aussitôt sa toile et, en quatre jours, en changea presque entièrement la coloration. Plus tard, il est vrai, en pleine maturité, fort de son expérience, il reconnut les faiblesses et les exagérations de cet art dont il avait su tirer jadis un si magnifique parti, mais l'influence n'en reste pas moins incontestable. Dupré, Théodore Rousseau, Daubigny et bien d'autres la subirent également. Dans une certaine mesure enfin, on peut considérer Constable comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme. S'il ne fut pas l'inventeur, il fut l'un des plus chauds partisans de la théorie du plein air, du travail direct d'après nature. Au paysage classique, harmonieux et composé, il substitua l'étude, qui sacrifie tout à l'effet.

La collection de M. Chéramy renferme un grand nombre de ses œuvres. La plupart proviennent de chez sa sœur, Élisabeth Constable. Nous ne citerons que les principales, en commençant par les tableaux. Ceux-ci rendent avec beaucoup de force et de justesse la beauté de la nature anglaise, la richesse de vert incomparable d'une végétation saturée d'humidité, la marche tumultueuse des grands nuages sombres à travers lesquels le soleil, se glissant, illumine soudain un coin de plaine,



DREUX-DORCY. — STENDHAL
(*Collection de M. Chéramy*)



J. CONSTABLE. — HAMPSTEAD-HEAD
(Collection de M. Chéramy)

la crête d'une colline. L'un reproduit presque exactement la scène champêtre du *The Hay Wain*, de la National Gallery. C'est la même composition, avec cette seule différence que la charrette, au lieu de monter à vide le chemin de gauche, le redescend, chargée de foin. Un autre représente deux femmes tirant de l'arc dans un jardin luxuriant où les tons éclatants des arbres, des fleurs et des pelouses se fondent dans une harmonie chaude et profonde. Plusieurs, par leurs effets de lumière inattendus, ressemblent à des Rembrandt. Tel un paysage où, sous un ciel lourd et obscur, transpercé de rayons, l'on distingue, derrière une épaisse brume d'or, des prairies noyées d'ombre et des étangs étincelants, des coteaux ténébreux que dominent des sommets doucement éclairés. Tel encore un effet d'orage, d'une fougue extrême et surchargé d'empâtements. Une vue de la campagne anglaise avec, au premier plan, de larges ondulations de terrain, et, dans le fond, un village couronné d'arbres noirs, fait pressentir Daubigny. Une marine, d'une transparence exquise et d'un gris délicat, pourrait passer pour un Jongkind ou même



TH. GAINSBOROUGH. — PAYSAGE
(Collection de M. Chéramy)



J. CONSTABLE. — « THE GLADE FARM »
(Collection de M. Chéramy)

pour un Manet.

Les esquisses annoncent déjà l'impressionnisme. Elles furent prises sur le vif et fiévreusement, en toute hâte, soit à East Bergholt, à l'occasion d'un jubilé après Waterloo, lorsque la foule se pressait, compacte, sous d'immenses étendards qui, déployés, flottaient au vent, soit sur les bords de la Tamise par le brouillard, soit dans les champs au coucher du soleil.

Un Bonington achève de donner une idée très complète de l'École anglaise et fournit de précieux renseignements sur le paysage parisien au



R.-P. BONINGTON. — LA SEINE EN AMONT DE NOTRE-DAME
(Collection de M. Chéramy)



J. CONSTABLE. — PAYSAGE PRÈS D'IPSWICH
(Collection de M. Chéramy)

J. CONSTABLE. — MARINE
(Collection de M. Chéramy)



J.-L. DAVID. — ANTIOCHUS ET STRATONICE
(Collection de M. Chéramy)

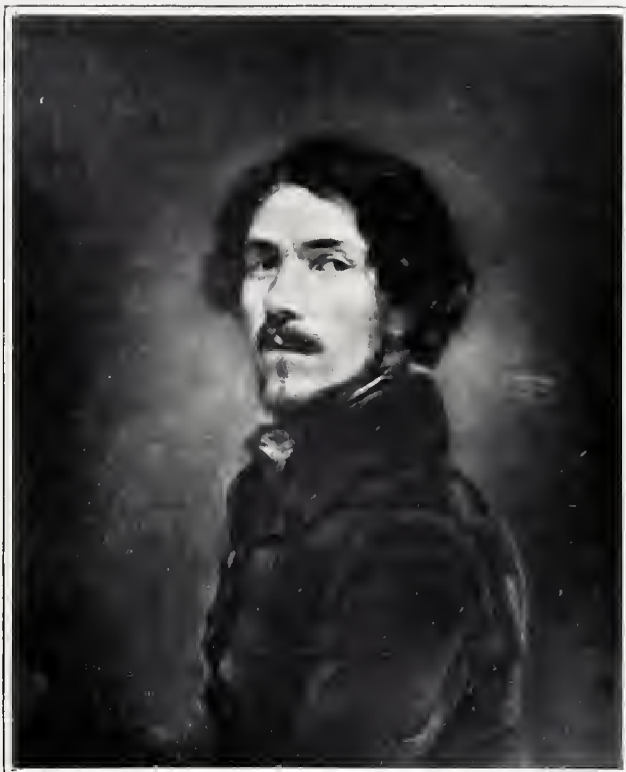
début du XIXe siècle. On y voit les bords de la Seine tels qu'ils étaient alors, en amont de Notre-Dame, dont la silhouette grandiose se détache sur le ciel.

Un délicieux portrait de Sedaine, par Chardin, retient longtemps les regards. On chercherait en vain une œuvre plus classique, plus française. Rien d'exagéré ne s'y trouve, aucune manière, aucune recherche de l'effet. Tout y est simple et naturel. Entre l'héroïsme espagnol, la morgue et la violence anglaises et la troublante passion de nos romantiques, il est bon de se reposer en aussi honnête société, de se rappeler qu'il existe tout près de nous de la grâce, de la mesure, de la clarté. Sous ses habits d'homme du peuple, avec sa jeune et mâle figure que couvre d'ombre à demi un chapeau aux larges bords, Sedaine nous apparaît comme un de ces robustes artisans de jadis, moitié patrons, moitié ouvriers, qui se transmettaient de père en fils le même métier. Il tient à la main le marteau des tailleurs de pierre. On sait en effet qu'il commença par exercer cette profession. Il est impossible de peindre avec plus d'intelligence et de science, et d'employer une plus riche, une plus belle matière. Cette peinture a la douceur, le velouté d'un pastel. Elle a conservé toute sa pureté, toute sa primitive fraîcheur. Sa pâte est restée intacte. Ainsi peignaient, au XVIIIe siècle, non seulement les maîtres comme Chardin, mais les moindres peintres. Il n'en est plus de même au XIXe siècle. Les vieilles et salutaires coutumes disparaissent. Les secrets se perdent. L'artiste, pour son malheur, oublie qu'il doit être avant tout un ouvrier.

C'est chez David (1748-1825), qui appartint aux deux époques et qui fut le grand chef des réformateurs, que l'on peut étudier le mieux la lutte désastreuse et stérile de l'esprit nouveau et de la tradition. De ce XVIIIe siècle, contre lequel il devait se révolter avec tant de pédantisme, il reçut cette excellente éducation professionnelle et pratique qui seule convient à l'artiste et l'empêche de s'égarer. On a la surprise de découvrir, dans la collection Chéramy, son

esquisse de concours pour le Prix de Rome. Les visiteurs ne manquent pas de la prendre pour un délicieux Fragonard. On y distingue beaucoup de vivacité et d'esprit dans l'exécution, une désinvolture amusante à l'égard du sujet traité, *Antiochus et Stratonice,* un mépris savoureux de la couleur locale et de l'antique. David eut beau, dans la suite, viser au sublime et entreprendre de grandes compositions où des modèles d'atelier, aux attitudes théâtrales, tiennent lieu de héros, il n'abandonna jamais complètement sa première manière et se souvint toujours de l'enseignement de ses maîtres. Ses portraits restent dans le goût traditionnel. M. Chéramy a la chance d'avoir en sa possession l'un des plus séduisants, celui de Madame de Pastoret. Si l'on veut bien jeter les yeux sur la reproduction ci-jointe, on avouera que cette charmante femme n'a rien d'une Romaine. Aucune sévérité n'altère sa délicieuse grâce française. C'est une belle dame de l'ancien régime qui, trouvant dans les nouvelles modes un moyen de mieux mettre en lumière la forme exquise de ses bras, la ligne adorable de son cou, les utilisa sans regret. Une étude de tête, d'après le général du premier Empire Macdonald, plaît par sa facture énergique et simple. On admire sans réserve la vigueur et la maîtrise d'un superbe portrait de vieille femme, Madame Morel de Tangry, qui dut être peint par David pendant son exil à Bruxelles, vers la fin de sa vie. On voit au Louvre, dans la salle du XIXe siècle, la même personne singulière assise entre ses deux filles.

Ce n'est pas chez David qu'il



EUG. DELACROIX. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME
(Collection de M. Chéramy)

EUG. DELACROIX. — LION ET LIONNE
(Collection de M. Chéramy)

faut chercher le sentiment de l'antique, mais chez son contemporain Prud'hon (1758-1823). L'art de ce dernier, à vrai dire, n'a ni la majesté sereine, ni la pureté héroïque des époques primitives. Il transporte en pleine période hellénistique et séduit par une élégance, un peu précieuse et raffinée, qui rappelle celle des statuettes alexandrines. A cette charmante langueur orientale se mêlent la tendresse voluptueuse d'un Corrège et une certaine manière dans le style qui sent son Primatice. Cette grâce et cette douceur, Prud'hon les conserve jusque dans ses œuvres officielles. On connait *l'Entrevue de Napoléon Ier et de l'empereur François II à Sarutschitz, en Moravie, après la bataille d'Austerlitz*. Le pâle soleil d'hiver qui éclaire si délicatement cette scène historique en fait oublier la gravité. Un tel talent devait plaire à l'âme indolente et rêveuse d'une créole. Aussi l'impératrice Joséphine ne se borna-t-elle pas à faire faire par Prud'hon son portrait, aujourd'hui au Louvre. Elle lui avait déjà commandé, sous le Consulat, une grande composition, *le Triomphe de Bonaparte*. La proclamation de l'Empire empêcha ce tableau d'être exécuté. Le projet, très poussé, appartient à M. Chéramy. C'est un pur chef-d'œuvre. Des femmes, délicieusement drapées dans de longues robes, précèdent et suivent le char sur lequel se tient debout, entre deux figures allégoriques, le triomphateur couronné de lauriers. Devant les chevaux aux belles crinières flottantes gambadent d'agiles petits Amours pompéiens. L'allure générale n'est pas sans analogie avec celle du *Triomphe de Flore* de Poussin. De Prud'hon également, des dessins de nus, dispersés au milieu d'œuvres très différentes, ne passent pas inaperçus du connaisseur qui sait apprécier leur sensualité délicate, leur exquise souplesse de modelé.

Avant de glorifier, comme il le mérite, Delacroix, il convient de rendre hommage à deux de ses aînés qui ne furent pas sans exercer sur lui de l'influence. Nous voulons parler du baron Gros et de Géricault. Tous les dons supérieurs, toutes les qualités fortes qui permirent au premier de mener à bien tant d'œuvres colossales, se retrouvent dans



EUG. DELACROIX. — FRAGMENT DU « MASSACRE DE SCIO »
(Collection de M. Chéramy)

le beau portrait de Mademoiselle Mézeray, de la Comédie-Française, dont nous donnons la reproduction. Géricault (1791-1824) surgit soudain dans l'histoire de la peinture, excite l'admiration par la grandeur et la violence de son âme, entreprend de gigantesques travaux, en termine quelques-uns qui suffisent à donner une très haute idée de son



EUG. DELACROIX. — TOBIE ET L'ANGE
(Collection de M. Chéramy)

génie, puis disparaît brusquement à trente-trois ans, brisé par de furieuses passions et n'ayant pas développé toutes ses puissances. A voir une aussi formidable énergie qui cherche en vain à se satisfaire et n'arrive qu'à se détruire elle-même, on se demande si ce peintre n'eût pas le malheur de naître quelques années trop tard, s'il n'était pas fait pour jouer un rôle important dans les troubles de la Révolution ou dans les guerres du premier Empire. Son art a quelque chose de tragique et de surhumain qui fait songer à Michel-Ange. Il frappa certains esprits de stupeur et bouleversa plus d'une jeune tête. Delacroix a noté le sentiment qu'il éprouva lorsqu'il vit pour la première fois le célèbre *Naufrage de la Méduse* dans l'atelier que Géricault occupait près des Ternes. « L'impression que j'en reçus fut si vive, dit-il, qu'en sortant je revins toujours courant et comme un fou jusqu'à la rue de la Planche, que j'habitais alors. » M. Chéramy a justement en sa possession une superbe tête de jeune homme qui date de la même époque que le radeau de *la Méduse*, et qui fut faite dans des conditions qui méritent d'être rapportées. C'est le portrait d'un élève nommé Jamar, qui aidait Géricault dans son travail. Fatigué avant l'heure habituelle, il avait demandé quelques instants de repos à son maître. Celui-ci, impatient de rester inactif, commença aussitôt cette étude et la termina avant la fin du jour. Elle fut achetée plus tard par Jules Dupré, qui l'admirait fort. A cette œuvre, d'une si belle venue, s'ajoutent : une petite réduction du grand Chasseur à cheval du Louvre, peut-être plus fougueuse, plus mouvementée, plus entraînante encore que l'original; un officier de lanciers, debout près de sa monture, qu'il retient par la crinière; plusieurs têtes de fous et de folles d'une expression sinistre, mais d'une vigueur, d'une puissance inouïes.



EUG. DELACROIX. — CROMWELL REGARDANT LE PORTRAIT DE CHARLES Ier

(Collection de M. Chéramy)

La collection de M. Chéramy procure aux admirateurs de Delacroix les plus vives jouissances. Nulle autre, en effet, ne fournit sur ce maître d'aussi précieux, d'aussi variés renseignements. Des œuvres, nombreuses et très heureusement choisies, permettent de le suivre pas à pas dans son entier développement. Pour les étudier avec fruit, nous les grouperons par séries selon les mêmes tendances, les mêmes inspirations, les mêmes recherches. Nous commencerons par celles où la flamme de la jeunesse brille de tout son éclat, où l'on voit une imagination frémissante et naïve mise au service des idées nouvelles et des causes généreuses. Elles furent faites à l'aurore du romantisme, lorsque l'on rêvait de l'Orient comme d'une terre



EUG. DELACROIX. — HERCULE RAMENANT ALCESTE DES ENFERS

(Collection de M. Chéramy)

merveilleuse et pleine de mystères, lorsque les malheurs de la Grèce, ravagée par les Turcs, surexcitaient les esprits. Les principales sont : un *Combat de Cavaliers arabes*, que Delacroix avait donné à Victor Hugo ; une petite esquisse du grand tableau du musée de Bordeaux, *la Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi* ; le *Portrait du comte Palatiano* vêtu d'un costume grec brodé d'or. Vers la même époque, Delacroix s'enthousiasmait pour les maîtres de son art, il s'efforçait de s'imprégner de leur génie, il les copiait et les imitait avec passion, il se laissait séduire par le charmant Bonington, il découvrait Constable et la peinture anglaise. Pour se reposer sans cesser de s'élever, il aimait entendre de la musique classique, surtout du Mozart ; il lisait et relisait les grands poètes et les romans de Walter Scott. De cette période féconde de culture intensive datent le fantastique *Portrait de Paganini jouant du violon*, et deux petits tableaux qui, par la facture et la couleur, rappellent Bonington. Le premier fut exposé au Salon de 1831. Il représente Cromwell, assis dans un fauteuil rouge et méditant devant le portrait de Charles Ier, tandis que, derrière lui, se tient debout et l'observe un espion royaliste. Le second est une puissante ébauche d'après une vieille religieuse. L'influence de l'École anglaise se fait sentir de même dans une étude de nu pour la femme que l'on voit de dos dans *la Mort de Sardanapale*, les deux bras étendus sur le lit colossal contre lequel elle presse sa poitrine, et posant sa tête aux beaux cheveux en désordre sur les pieds du roi. Il y a, dans cette chair fraîche et savoureuse, dont les bagues, les bracelets, les boucles d'oreilles avivent encore la blancheur nacrée, du Lawrence et surtout du Rubens. Une délicieuse peinture nous montre Delacroix vêtu d'un costume noir de gentilhomme, avec l'épée au côté. A première vue, l'on pourrait se croire en présence d'une œuvre hollandaise ou flamande du XVIIe siècle, mais la richesse des tons, si chauds dans leur sobriété, l'expression tourmentée du visage, révèlent vite un art plus passionné.

A toutes les époques de la vie de Delacroix on retrouve les traces de son culte pour les maîtres. En pleine maturité, il peignit, dans le goût du Titien, *le Christ au Jardin des Oliviers*, dont nous donnons la reproduction. La robe, d'un rose presque grenat, et la draperie bleu foncé forment avec le paysage une harmonie un peu sombre, mystérieuse et profondément d'accord avec les sentiments que fait naître ce sublime drame religieux. En 1845, il exposa au Salon cette Madeleine qui prie à genoux, les bras tendus, les mains jointes, le corps renversé en arrière dans un magnifique élan de repentir, tandis qu'à côté d'elle, à demi dans



EUG. DELACROIX. — HAMLET ET POLONIUS
(Collection de M. Chéramy)

l'ombre, un ange, qui touche à peine la terre, semble sur le point de s'élever au ciel avec l'âme qu'il a sauvée. Un reflet lointain des colorations chères à l'école de Rubens illumine cette œuvre romantique.

Delacroix ne se borna pas à se souvenir des maîtres, il vécut toujours dans leur intimité et les copia avec ferveur. Il n'était pas gêné, dans cette sorte de travail, par le souci d'une exactitude étroite et mesquine. Il s'efforçait avant tout de dégager ce qui avait frappé son imagination, ce qu'il croyait pouvoir s'assimiler avec fruit. De là des merveilles d'intelligente interprétation, soit qu'il dessinât d'après des sculptures et des médailles antiques, des miniatures



EUG. DELACROIX. — LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS
(Collection de M. Chéramy)

EUG. DELACROIX. — FRAGMENT DE « LA MORT DE SARDANAPALE »
(Collection de M. Chéramy)



EUG. DELACROIX. — LE ROI RODRIGUE BLESSÉ ET PERDANT SA CUIRASSE
(Collection de M. Chéramy)

du moyen âge ou orientales, des gravures de la Renaissance, soit qu'il copiât des fragments de Rembrandt, de Rubens, du Titien, de Véronèse, de Giorgione, de Raphaël et même de Poussin, de Lesueur et de Prud'hon. Ses copies d'après Rubens, qu'il étudia à fond, sont célèbres. Bien que très différentes des originaux, elles en rendent d'une manière saisissante le caractère. Celles d'après les Italiens ont une saveur imprévue. M. Chéramy en possède une, délicieuse, du *Mariage de sainte Catherine*, du Corrège.

Une grande peinture à la détrempe, génialement ébauchée, nous transporte dans un monde douloureux et sanglant. On y voit, au soir d'une bataille, le roi Rodrigue, à demi mort, se soutenant à peine sur son cheval effaré. Devant lui, gisent à terre au milieu des cadavres, son sceptre et sa couronne. Alexandre Dumas père raconte, dans ses Mémoires, que cette œuvre, si tragiquement émouvante, fut exécutée en quelques heures. Il avait prié ses amis peintres de vouloir bien travailler pour lui à l'occasion d'une fête qu'il devait donner le 15 mars 1832. Ziegler, Alfred et Tony Johannot, Clément et Louis Boulanger, Jadin, Decamps, Grandville, Barye et Célestin Nanteuil avaient répondu à son appel et presque terminé déjà la besogne qu'on réclamait d'eux, lorsque Delacroix, qu'on n'attendait plus, survint. « Sans ôter sa petite redingote noire collée à son corps, sans relever ses manches ni ses manchettes, sans passer ni blouse ni vareuse, il commença par prendre son fusain; en trois ou quatre coups, il eut esquissé le cheval; en cinq ou six, le cavalier; en sept ou huit, le paysage, morts, mourants et fuyards compris; puis, faisant assez de ce croquis, inintelligible pour tout autre que lui, il prit brosses et pinceaux et commença de peindre.

« Alors, en un instant et comme si l'on eût déchiré une toile, on vit sous sa main apparaître d'abord un cavalier



EUG. DELACROIX. — PAGANINI
(Collection de M. Chéramy)

tout sanglant, tout meurtri, tout blessé, traîné à peine par son cheval, sanglant, meurtri et blessé comme lui, n'ayant plus assez de l'appui des étriers et se courbant sur sa longue lance; autour de lui, devant lui, derrière lui, des morts par monceaux; au bord de la rivière, des blessés essayant d'approcher leurs lèvres de l'eau, et laissant derrière eux une trace de sang; à l'horizon, tant que l'œil pouvait s'étendre, un champ de bataille acharné, terrible; — sur tout cela se couchant, dans un horizon épaissi par la vapeur du sang, un soleil pareil à un bouclier rougi à la forge; — puis enfin, dans un ciel bleu se fondant, à mesure qu'il s'éloigne, dans un vert d'une teinte inappréciable, quelques nuages roses comme le duvet d'un ibis. Tout cela était merveilleux à voir : aussi un cercle s'était-il formé autour du maître, et chacun, sans jalousie, sans envie, avait quitté sa besogne pour venir battre des mains à cet autre Rubens qui improvisait tout à la fois la composition et l'exécution. En deux ou trois heures, tout fut fini. » Sans prétendre diminuer en rien cet extraordinaire tour de force, nous croyons pouvoir l'expliquer par le fait que Delacroix travaillait alors à la *Bataille de Nancy*. On trouve dans ce tableau tous les éléments de la brillante improvisation qui émerveilla Dumas.

Pendant toute sa jeunesse, Delacroix avait rêvé de l'Orient. En 1832, il eut la chance de partir au Maroc avec le comte de Mornay, ambassadeur de France près l'empereur Muley-Abd-Ehr-Rahman. La splendeur de la lumière, la beauté sauvage et grandiose de la nature, la noblesse d'un peuple héroïque et fier qui n'avait encore rien perdu de ses vertus primitives, laissèrent dans son âme un souvenir ineffaçable. Son journal nous donne ses impressions au jour le jour. Il les notait avec ivresse, s'intéressant aux costumes, à l'architecture, à la majesté des attitudes, à la souplesse des mouvements, aux reflets lumineux dans l'ombre. Certaines indications, très brèves, mais singulièrement évocatrices et qui devaient éveiller en lui, lorsqu'il les relisait, tout ce monde éblouissant, sont déjà des tableaux. On goûtera celles-ci : « Le pacha avec ses deux haïjcks ou capuchons, de plus le burnous. Tous les trois sur un matelas blanc avec un coussin carré long, couvert d'indienne. Un petit coussin long en arlequin, un autre en crin, de divers dessins : bouts de pieds nus, encrier de corne, diverses petites choses semées. » Et ces autres, délicates et fines comme autant de miniatures orientales : « Les tentes blanches sur tous les objets sombres. Les



EUG. DELACROIX. — LION DÉVORANT LE CADAVRE D'UN ARABE
(Collection de M. Chéramy)


EUG. DELACROIX. — LE COMTE PALATIANO
(Collection de M. Chéramy)


EUG. DELACROIX. — LA MADELEINE DANS LE DÉSERT
(Collection de M. Chéramy)


EUG. DELACROIX. — TÊTE DE RELIGIEUSE
(Collection de M. Chéramy)


EUG. DELACROIX. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME COSTUMÉ EN HAMLET
(Collection de M. Chéramy)



GERICAULT. — OFFICIER DE CHASSEURS A CHEVAL (esquisse)
(Collection de M. Chéramy)



GERICAULT. — LE LANCIER ROUGE
(Collection de M. Chéramy)

amandiers en fleurs. Le lilas de Perse. Grand arbre. Le cheval blanc sous les orangers... — ...En sortant, les orangers noirs et jaunes à travers la porte de la petite cour. En nous en allant, la petite maison blanche dans l'ombre au milieu des orangers sombres. Le cheval à travers les arbres. » Delacroix, dans ce voyage, ne se borna pas à écrire des notes. Chaque fois qu'il put le faire sans danger, il eut recours à son art pour s'exprimer. Il prit ainsi sur le vif de nombreux détails qu'il utilisa plus tard dans ses tableaux. M. Chéramy a recueilli quelques-uns de ces précieux documents. Ils nous introduisent en pleine vie moresque. Un dessin, légèrement rehaussé, représente deux femmes juives à la fontaine. L'une, sur le point de s'éloigner, se retourne à demi, la cruche sur l'épaule. L'autre s'apprête à puiser de l'eau.



MEISSONIER. — NAPOLÉON (esquisse)
(Collection de M. Chéramy)

Leurs gestes sont d'une simplicité antique. De délicieux petits croquis d'après des femmes arabes, aux poses languissantes et voluptueuses, furent copiés exactement par Delacroix lorsqu'il composa *les Femmes d'Alger*. Des aquarelles ont conservé tout l'éclat de ce pays de soleil. Nous ne ferons qu'énumérer les principales : Un Drogman juif et sa famille ; un Marocain de marque tout de blanc vêtu et couché sur des coussins multicolores ; la cour intérieure où se passe la noce juive. Mais nous ne pouvons résister au plaisir de décrire très brièvement la plus séduisante qui semble avoir été faite pour illustrer un conte des *Mille et une Nuits* : une jeune femme maure, assise dans la campagne, au bord d'un ruisseau, trempe dans l'eau ses belles jambes nues ; derrière elle, une servante étend du linge sur des cordes ; au lointain l'on distin-

gue, dans l'air d'une limpidité exquise, des montagnes bleues comme des fleurs. Signalons encore une délicieuse petite étude peinte à l'huile d'après des babouches rouges et jaunes.

Attiré par tout ce qui était sauvage, ardent et fort, Delacroix allait souvent au Jardin des Plantes dessiner, d'après nature, des lions, des tigres et des panthères. Il cherchait à rendre leurs formes magnifiques, leurs mouvements toujours souples, même en pleine fureur, leur démarche puissante et sournoise. Rentré dans son atelier, il se servait des croquis qu'il venait de faire pour composer des scènes violentes où les bêtes fauves, redevenues libres, agissaient selon leur instinct, avec leur impétuosité naturelle. Ainsi fut faite l'aquarelle que nous reproduisons et où l'on voit un lion déchirant le cadavre d'un Arabe. Le dessin reproduit (page 19) semble être, au contraire, une étude directe.



COROT. — GENZANO PRÈS DU LAC NEMI
(Collection de M. Chéramy)

Un tel génie avait sans cesse besoin d'enthousiasme. Aussi lisait-il fréquemment les grands poètes lyriques et surtout Shakespeare. Le seul drame d'*Hamlet* ne lui fournit pas moins de soixante-dix sujets. Le *Meurtre de Polonius*, reproduit ici, date de 1845. C'est une peinture à l'huile.

M. Chéramy a rassemblé enfin plusieurs aquarelles et peintures qui furent faites à l'occasion des grands travaux



COROT. — SAINT SÉBASTIEN
(Collection de M. Chéramy)



COROT. — LE MODÈLE EN ARMURE
(Collection de M. Chéramy)



F. BONVIN. — LA RELIGIEUSE A LA TAPISSERIE
(Collection de M. Cheramy)

que Delacroix entreprit à la bibliothèque du Palais-Bourbon et au Salon de la Paix de l'ancien Hôtel de Ville. Elles sont d'autant plus précieuses que les décorations de l'Hôtel de Ville furent complètement détruites par l'incendie de 1871 et que celles du Palais-Bourbon ne se voient pas facilement. Une esquisse permet de se rendre compte de l'harmonie des couleurs et de la disposition des groupes du plafond du Salon de la Paix. Un tableau reproduit l'une des scènes qui ornaient les tympans de la même salle, *Hercule ramenant Alceste des Enfers*. C'est un admirable chef-d'œuvre, plein de fougue, de noblesse et de grandeur comme il convient au sujet héroïque et fabuleux. Des réductions des pendentifs du Palais-Bourbon contiennent des transformations parfois excellentes. Certaine variante d'*Ovide chez les Scythes*, par exemple, est d'un plus beau style, d'une composition plus harmonieuse et plus émouvante que l'original.

Le dernier tableau qu'ait exécuté Delacroix, quelques mois seulement avant sa mort, *Tobie et l'Ange*, où l'on sent une douceur, une tendresse inaccoutumées et comme un grand apaisement, clôt cette longue et glorieuse série des œuvres d'un même peintre, dont pas une ne manque d'intérêt et dont beaucoup passionnent.

On rencontre dans la collection Chéramy d'autres peintres, et des meilleurs, du XIXe siècle français. Nous avons déjà parlé de David, de Gros, de Géricault, de Prud'hon. Il nous reste à dire quelques mots des artistes des générations suivantes et d'abord de M. Ingres, qui ne souffre pas le moins du monde du voisinage de Delacroix. Nous ne sommes plus, en effet, au temps où, dans l'ardeur de la lutte entre classiques et romantiques, il fallait prendre parti pour l'un ou l'autre de ces deux maîtres. Qui donc s'étonnerait aujourd'hui de voir chez M. Chéramy, non loin d'une étude pour la femme morte du *Massacre de Scio*, un fragment de l'apothéose d'Homère, *les Poètes tragiques*, et une réplique d'*Œdipe et le Sphinx* ?



DEGAS. — TÊTE D'ÉTUDE
(Collection de M. Chéramy)

C'est avec joie qu'on y découvre : la superbe copie d'après Frans Hals par Courbet, qui fut récemment exposée au Salon d'automne; une tête de jeune femme, admirablement peinte, par Couture, et un tableau de Tassaert, qui tient fort bien sa place au milieu de tant de belles choses.

Des paysages de Corot sont comme des reflets délicats et précis de cette classique terre d'Italie où tout, grâce à la limpidité de l'air, prend une forme si pure et si nettement dessinée. En les voyant, on croit refaire un délicieux voyage. Voici, vues de la haute terrasse d'un palais, les blanches maisons de Gênes, et, dans le lointain, la mer bleue; voici Venise avec un coin de la Piazzetta, la Libreria et le dôme de la Salute; voici, dans la campagne romaine, chère à Poussin, au bord du Tibre, les nobles ondulations de terrain que dominent à l'horizon les montagnes aux belles lignes; voici, perchée sur une hauteur, la petite ville de Genzano, d'où l'on peut contempler le lac Nemi; voici enfin, toutes roses dans la lumière, trois colonnes antiques, derniers débris du temple de Jupiter Stator. Des figures, peintes avec cette naïveté et cette simplicité dont Corot seul eut le secret, n'enchantent pas moins le connaisseur. Ce sont : une paysanne d'Albano en grand costume de fête; un petit marchand d'oranges



DEGAS. — DANSEUSES
(Collection de M. Chéramy)

napolitain; deux mendiants loqueteux. Quant au *Saint Sébastien* que nous reproduisons, le charme attendrissant de nos sculptures du moyen âge s'y mêle à une pureté dans l'expression, à une mesure vraiment virgiliennes.

La forme noble et puissante, le style simple et grand des meilleurs maîtres, d'un Domenico Ghirlandajo et d'un Holbein, se retrouvent dans les deux pastels de M. Degas que l'on voit aux pages suivantes. La tête de femme semble un morceau détaché d'une fresque du XVe siècle. Les danseuses sont d'une beauté de ligne, d'une grâce incomparables. La *Religieuse faisant de la tapisserie*, de Bonvin, est une excellente peinture dont on ne saurait trop apprécier l'exécution sobre et forte. Une *Sainte Madeleine en Provence*, de Puvis de Chavannes, se rattache à la grande tradition poussinesque par la noblesse de la composition, et l'harmonieux accord de la figure et du paysage.



COROT. — LA PIAZZETTA
(*Collection de M. Chéramy*)

On remarque çà et là des portraits de peintres, de musiciens, d'hommes de lettres, celui de Delacroix par lui-même, celui de Richard Wagner par Renoir, celui de Stendhal par un Suédois, élève de David, nommé Sodermark; mais la place d'honneur appartient à un beau buste de Lamartine, en marbre blanc, par David d'Angers. Posé sur la cheminée, il domine toute la pièce. Le choix parait heureux. Une collection où l'on n'a pas cru devoir s'enfermer étroitement dans une époque ni favoriser uniquement certaines tendances ; où l'on a recherché librement et avec passion ce qui semblait beau, sans se préoccuper de la mode, sans s'arrêter aux contradictions superficielles et éphémères, ne mérite-t-elle pas, en effet, d'être mise sous la sauvegarde d'un poète ?

LOUIS ROUART.



J. CONSTABLE. — LE PRINTEMPS. — EFFET D'ORAGE
(*Collection de M. Chéramy*)

La Collection Ch. Sedelmeyer

N grand événement se prépare qui va mettre en mouvement les amateurs de l'ancien et du nouveau monde : mille tableaux des maîtres de toutes les écoles seront dispersés aux enchères pendant les mois de mai et de juin prochains, mille tableaux dont l'ensemble constitue un véritable musée d'art, une incomparable symphonie de beauté. M. Ch. Sedelmeyer, le grand expert, qui fut le guide sûr de tant de collectionneurs, et qui lui-même est un collectionneur érudit et renseigné, a résolu de se retirer des affaires. S'il n'avait, dans la décision qu'il prend, que le désir de goûter à une paix heureuse, au soir de la vie, on accueillerait sa volonté avec joie. Mais sa détermination est la conséquence d'une grande douleur qui l'a frappé dernièrement ; et l'on ne peut se défendre de lui offrir en cette circonstance, le tribut d'une tristesse émue.



G. ROMNEY. — PORTRAIT DE MISS FAGNANI
(Collection Ch. Sedelmeyer)

Il a résolu de réaliser non seulement son stock qui est, certainement, le plus important de l'Europe, mais aussi sa collection particulière, lentement formée, au cours d'une carrière déjà longue, et renfermant un grand nombre de tableaux rares, choisis avec un goût parfait, et une connaissance, sans cesse approfondie, des écoles, des maîtres, et des œuvres.

Mais on ne met pas en vente une pareille galerie en une seule fois. Il faut, entre les enchères, qui seront sensationnelles à n'en pas douter, laisser aux gens le temps de respirer et de se remettre. Et d'autre part, dans un ensemble de séries si complètes, il est bon que, profitant des brèves journées d'exposition précédant les enchères, le public puisse, successivement, goûter l'enseignement que donne une réunion d'œuvres précieuses, sélectionnées par écoles, sinon par époque. Il y aura donc quatre ventes.

La première, comprenant les tableaux des écoles anglaise et française du XVIIIe siècle, aura lieu le 16 mai prochain, et ce sera un régal sans précédent que la vue des pages maîtresses qui seront montrées.

Tous les grands maîtres anglais y sont représentés : Bonington, avec des plages et des intérieurs; Constable, dont l'influence est si pertinente sur notre école française de 1830, avec des œuvres importantes, comme *la Vallée de la rivière Stour*, et *les Bords de la rivière Stour*, et avec des études d'un intérêt manifeste, études faites directement sur nature, et qui furent un objet d'unanime admiration, lorsque M. Ch. Sedelmeyer les montra — ou du moins une partie — il y a quelques années, dans une exposition au bénéfice d'une œuvre de charité.

Puis ce sont des portraitistes, ces portraitistes extraordinaires, qui savent si merveilleusement inscrire une lecture d'âme dans un arrangement de grâce, qui est l'expression même de la vie; et là je note, parmi cent chefs-d'œuvre, *Miss Boone* et une *Princesse Royale*, de Gainsborough ; *Mrs. Home* et *Mrs. Raine*, de Hoppner ; une composition très importante de trois figures, *Ch. Binny et ses filles*, d'une incomparable beauté, de Sir Thomas Lawrence ; *Mrs. Brummel*, une œuvre de charme du même maître ; *Mrs. James Monteith*, *Mrs. Margaret Moncrieff*, *le Colonel Ramsay et sa femme*, par Raeburn; *la Comédienne Schindlerin* et *Lady Sondes*, par Sir Joshua Reynolds; *Miss Elizabeth Tighe*, *Miss Gore*, *Lady Hamilton en Ariane*, par George Romney, et bien d'autres encore, non moins remarquables, par Beechey, Cotes, Harlow, Kneller, Opie, Wyatt, etc.

On demeure surpris devant tous ces visages qui parlent, devant tous ces yeux qui vivent, et l'on sent que, par sa puissance dominatrice, l'art nous force de nous intéresser à tous ces personnages que nous ignorions, et que désormais nous voyons évoqués ineffaçablement en notre souvenir. C'est ainsi que l'Art se fait ouvrier d'éternité.

L'École française du XVIIIe siècle devait offrir à M. Ch. Sedelmeyer un champ vaste de recherche : il y a amplement glané, d'autant mieux qu'entre l'École française et l'École anglaise il y a des comparaisons qui s'imposent et des rapprochements d'une signification précise, par où l'on pénètre plus avant dans la compréhension de leur esthétique propre et dans l'esprit et les lois qui règlent cette esthétique.

Aussi, l'on étudiera, à côté des Anglais dont je citais

plus haut les principales œuvres, les toiles si capiteuses, si françaises, si pleines d'enchantement vécu, encore qu'ensoleillées d'artifice parfois, selon le goût du temps où elles furent conçues, ces toiles qui sont dues à François Boucher, à Chardin, à Claude le Lorrain, à Fragonard, qui apparaît ici avec une merveille : *le Réveil de Vénus*, et avec un *Amour vainqueur* de la plus délicieuse couleur ; à Greuze, dont *le Réveil* porte ce régal d'ingénuité friponne qui fait douter de l'innocence sans cependant porter atteinte à la vertu ; à Nicolas de Largillière, le maître robuste, dont on méconnut trop longtemps l'influence sur les artistes de son temps ; à Nattier, à Pater, qui est tout entier dans ce chef-d'œuvre : *Conversation dans un parc*, la vie traduite en un rêve de joie et d'élégance ; à Prud'hon, à Santerre, à Tocqué, à Madame Vigée-Le Brun, qui peignit avec un éclat tout viril des sensations essentiellement féminines ; à Watteau,



J.-B. PATER. — LA CONVERSATION DANS UN PARC
(Collection Ch. Sedelmeyer)

dont la *Lorgneuse*, insolente et tendre à la fois, est une perle, etc.

Telle est, en quelques mots, le programme de cette première vente, autour de laquelle bien des convoitises vont s'élever : je n'ai fait que citer les œuvres capitales, et je me sens peiné de toutes les pages exquises, pages de premier plan, que je n'ai pas assez de place pour nommer. Pour l'École anglaise, celles de Collins, de Bristow, de Crome le jeune, d'Etty, du chevalier Lely, de Morland ; pour l'École française, celles de Challe, de Desportes, de Duplessis, des frères Le Nain, du baron Gérard, de Vestier, de Coypel, de Tournières, de Nonnotte, de Vanloo, de De Troy, etc. ; mais ce que j'ai dit suffit à fixer l'attention sur la surprise et le ravissement que réserve à la foule des amateurs le spectacle de l'exposition qui précédera les enchères.

Dans un prochain numéro, nous parlerons des autres ventes consacrées aux écoles anciennes : flamande, hollandaise, italienne, et enfin aux œuvres de l'école moderne.

ANDRÉ DE SAINT-GROUX.



J.-H. FRAGONARD. — LE RÉVEIL DE VÉNUS
(Collection Ch. Sedelmeyer)



SIR TH. LAWRENCE. — PORTRAIT DE CH. BINNY, ESQ., ET DE SES DEUX FILLES
(Collection Ch. Sedelmeyer)



J. HOPPNER. — PORTRAIT DE MISS RAINE
(Collection Ch. Sedelmeyer)



TH. GAINSBOROUGH. — PORTRAIT DE MISS BOONE
(Collection Ch. Sedelmeyer)



SIR H. RAEBURN. — PORTRAIT DE MRS. JAMES MONTEITH
(Collection Ch. Sedelmeyer)



G. ROMNEY. — PORTRAIT DE MISS TIGHE
(Collection Ch. Sedelmeyer)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

1907 MAI N° 65

LES ARTS



PUBLIÉ PAR GOUPIL & Cie ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & Cie ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 Boulevard des Capucines, Paris

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 Boulevard des Capucines, Paris

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**

Cie Coloniale

ÉTABLISSEMENT MODÈLE POUR LA FABRICATION DES

CHOCOLATS DE QUALITÉ SUPÉRIEURE

THÉ Qualité unique
Qualité Supérieure

Composée des meilleures sortes de THÉS NOIRS de Chine

En Boîtes de 75, 150 & 300 Grammes

Entrepôt & Détail : 19, Avenue de l'Opéra



LE PHÉNIX

Compagnie Française d'assurances sur la vie

Entreprise privée assujettie au contrôle de l'État

Fonds de garantie entièrement réalisés 338.000.000 fr.

RENTES VIAGÈRES

Aux taux les plus avantageux

ASSURANCES EN CAS DE DÉCÈS & EN CAS DE VIE

Usufruits — Nues-Propriétés

RENSEIGNEMENTS GRATUITS ET CONFIDENTIELS

S'adresser 33, RUE LAFAYETTE, à PARIS

Et en Province aux Agents Généraux

AMY, LINKER & Cº

TAILLEURS POUR DAMES

7, Rue Auber
et 1, Rue Boudreau
PARIS

JEAN SCHEMIT

52, rue Laffitte, PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART FRANÇAIS



SPÉCIALITÉ DE CATALOGUES
DE VENTES PUBLIQUES ANNOTÉS
Tableaux, Objets d'Art, Tapisserie
Céramique, etc.

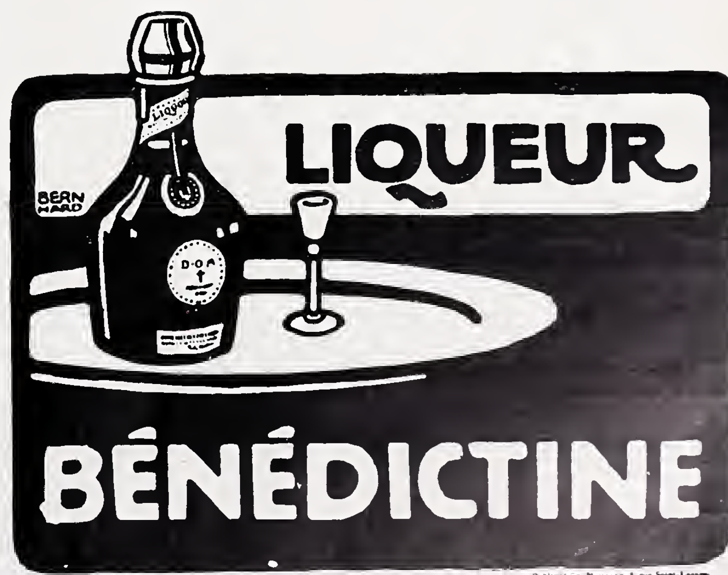
SOCIÉTÉ de L'HISTOIRE
de L'ART FRANÇAIS

Cotisation : 20 *fr. par an*

Livres sur l'Archéologie, les Beaux-Arts, la Curiosité, l'Histoire de France et ses anciennes Provinces, les Patois, les Textes du Moyen Age, la Noblesse, etc.

OUVRAGES RARES ET CURIEUX

Catalogues périodiques envoyés gratis sur demande



LES ARTS

N° 65 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Mai 1907



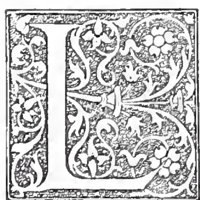
Photo Moreau & Cie.

ROLL. — CARESSE DE SOLEIL

W.-G. DE GLEHN. — LA CHEMISE (panneau décoratif)

LES SALONS DE 1907

Société nationale des Beaux-Arts



Lorsqu'on parcourt, dans les grands musées, les salles réservées à la peinture du commencement du XIXe siècle, il arrive que l'esprit, frappé par la répétition de certains caractères dans les productions d'une même époque, cherche à reconstituer, à l'aide des éléments présents, la physionomie des Salons d'autrefois.

Il imagine les expositions au temps de David : des files de Romains rompues seulement par des paysages conventionnels placés entre deux portraits de généraux; parfois aussi, quelque peinture mignarde due à certains vieillards qui avaient donné leur fleur au temps de Louis XV. David meurt, et c'est la lutte entre les élèves d'Ingres et les disciples de Delacroix. L'attention, sollicitée par les scènes religieuses et les tableaux d'histoire des uns, les truculences romantiques des autres, s'attarde avec délices devant les paysages empreints d'une senteur de nature vraie que signent Huet, Corot et Rousseau.

Que la note soit donnée par David, Ingres ou Delacroix, les œuvres, très étudiées et travaillées, témoignent d'un savoir certain et d'un identique désir de perfection. Les catalogues mentionnent seulement quelques centaines de numéros; aussi, les amateurs, complaisamment, avancent, reculent, discutent : les artistes ont mis des mois à exécuter leur « Salon », et le visiteur consacre plusieurs journées à l'examen de l'effort accompli.

Les envois se comptent maintenant par milliers; chacun d'eux s'efforce d'être dissemblable du voisin, afin d'attirer l'attention du visiteur pressé, qui ne connaît plus la douceur

des découvertes, conséquence des flâneries prolongées. Il semble qu'il y ait surabondance de personnalités. Au raisonnement, on s'aperçoit que c'est là simple éparpillement d'efforts mal soutenus par des volontés variables.

Il faut reconnaître aussi que les conditions de production sont autres. Naguère, l'artiste voyageait peu; il ne lisait pas énormément. Il connaissait un petit nombre de faits relatés dans les histoires romaines ou les mythologies; il voyait, dans les palais et dans les églises, des peintures célèbres, ternies par le temps ou mal éclairées. Une certaine paresse d'esprit l'empêchait de restituer à ces œuvres leur splendeur primitive. En fait, il n'ambitionnait le plus souvent que d'égaler son maître.

L'artiste moderne voit trop et n'a pas le temps de réfléchir. Tour à tour, il rêve de fanfares éclatantes et de douces symphonies, de mouvement et de sérénité. Et puis, il est pressé de réaliser son désir. A-t-il conscience de sa faiblesse, il compte sur l'entraînement, la bataille pour se fortifier. Conséquence : les productions s'accumulent, envahissent hall et galeries, rendent insuffisant le colossal Palais des Beaux-Arts de l'avenue Nicolas II.

LA PEINTURE A LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS

Pourtant, il est encore, parmi nos artistes, de grands noms, des tempéraments merveilleusement doués, des praticiens rompus à toutes les difficultés du métier. Malgré les années, la main reste souple et l'œil conserve sa sensibilité. Et je songe aux verveux portraits de la *Comtesse V...*, de *Mademoiselle G. D...*, par Carolus-Duran; au délicieux nu, blond et lumineux, que M. Roll intitule *Petit Plein-Air*, et à cet autre nu, de touche plus robuste, titré : *Caresse de soleil.* L'esprit d'observation persiste dans le *Montmartre* peint par M. Béraud, et le sens d'une certaine mondanité, dans le *Cercle de Puteaux*, de M. Gervex.

Ce sont là, avec M. Guillaume Dubufe, avec M. Dagnan-Bouveret, avec le génial Carrière et le puissant Albert Besnard, les fondateurs du présent Salon. Ce sont ces peintres qui, parrainés par Puvis de Cha-



Photo Moreau & Cie.

CAROLUS-DURAN. — PORTRAIT DE Mlle G. F...

vannes, ont assuré sa prospérité, naguère; c'est eux qui ont groupé les jeunes talents dont l'art plus moderne, répondant plus exactement aux préoccupations de notre temps, assure la perpétuité du succès à la Société nationale des Beaux-Arts.



G. LA TOUCHE. — L'AMOUR MATERNEL
(Panneau décoratif pour le salon ovale du Ministère de l'Agriculture)

Ce Salon peut aussi s'enorgueillir de l'adhésion de Bracquemond, à la fois peintre, dessinateur, graveur, décorateur. Une salle lui est exclusivement réservée cette année; elle ne contient pas toutes ses œuvres, mais au moins la plus grande partie d'entre elles. Le Luxembourg a prêté l'*Edmond de Goncourt;* d'ailleurs sont venus *Auguste Vacquerie* et ces portraits dessinés si près d'Holbein : *la Grand'mère, le Dr Montègre, l'Auteur par lui-même;* voici les eaux-fortes originales, si puissantes d'effets, et les interprétations d'après Gustave Moreau, Delacroix, Corot, Turner, Henry Leys, qui témoignent de la compréhension de l'aquafortiste, de la sûreté de son métier si complexe sous l'aisance apparente.

L'exposition Bracquemond est un plaisir pour l'élite. La foule, elle, se masse devant un portrait officiel, celui du roi *Édouard VII,* dû à M. Harold Speed. La valeur de cet artiste me semble mieux prouvée par *le Châle mauve*, peinture largement exécutée et d'un bel émail.

M. Albert Besnard est représenté cette année par deux vastes compositions destinées aux voussures de la coupole du Petit Palais. En ce monument réservé à l'art, M. A. Besnard a entendu présenter la création esthétique sous ses deux formes essentielles : *la Pensée* et *la Matière*. Celle-ci, luxuriante de passion et de couleur; celle-là, sobre de ton et n'utilisant que des lignes reposantes.

Mais ce n'est pas en ce Salon, où elles ne sont présentées ni dans leur jour, ni avec le recul nécessaire, que ces belles compositions peuvent être jugées complètement. Décorateur expérimenté, A. Besnard a gradué les tons, disposé les lumières en vue de l'éclairage que donnera la coupole du Petit Palais.

La Forêt et la Mer, due à M. J.-Francis Auburtin, séduit par la clarté de l'ensemble, la douceur des tonalités, la jolie invention de ce faune caché parmi les rochers et occupé à tirer de sa flûte rustique les sons merveilleux qui triomphent de la résistance des Nymphes disséminées dans la splendeur du décor.

On aimera, pour la sûreté du dessin et la solidité d'exécution, le panneau *Archéologie-Histoire*, que M. Victor Koos destine à l'une des salles du Collège de France. Rappellera-t-on que Victor Koos fut, avec Alexandre Séon, dont on voit ici de beaux dessins et une jolie composition, *Rose mystique*, l'un des collaborateurs les plus



Photo Moreau & Cie.

H. CARO-DELVAILLE. — LA BRUNE AU MIROIR



Photo Moreau & Cie. G. DUBUFE. — PRINTEMPS

précieux de Puvis de Chavannes? — *Marseille, colonie grecque* est un nouveau témoignage de l'amour que M. F. Montenard porte à la Provence dont infatigablement il fixe l'éclat lumineux. Toutefois une antiquité autrement troublante et parée de beauté est évoquée par W.-G. de Glehn dans son *Soir antique*, ses *Danaïdes*, tandis que la délicatesse de sa palette se révèle entière dans une composition de belle tenue : *la Chemise*.

M. Lucien Simon signe un chef-d'œuvre : *la Grand'Messe*. Nous sommes en Finistère, un jour de fête. Les hommes ont endossé la veste de velours noir qui s'arrange si bien de leur visage grave; les femmes ont mis leur plus belle robe, leur corsage aux riches broderies dont le dessin se répète sur la coiffe bigarrée qui leur enserre la tête. Celles qui ont un grade dans la piété dominent l'assemblée de leurs cornettes qui se déploient comme des ailes d'albatros. Et puis, ce sont des enfants émerveillés par le décor, la lumière des cierges, l'odeur de l'encens. Un rayon de soleil illumine la nef, caresse le groupe central, tandis que le reste des assistants demeure, recueilli, dans la demi-pénombre des bas-côtés. La composition, admirablement établie, est soutenue par un dessin précis, une couleur chaude, sans inutile complication de tonalités.

La Grand'Messe admirée, on désire tout naturellement faire connaissance avec son auteur. La présentation va être faite par M. Ch. Cottet. Lucien Simon est en costume de ville. Sa tête fine, distinguée, terminée par une barbiche en pointe, est coiffée d'un chapeau haut de forme qui allonge encore, rend plus svelte sa haute stature. Mais, M. Charles Cottet est, cette année, en veine de présentation : voici, découpée sur un fond de rivière, une jeune femme d'une distinction rare; elle est vêtue de violet, un grand chapeau encadre sa physionomie blonde, un peu gênée de l'insistance du regard. Autre chose, dans un intérieur artiste, une *Jeune Fille au grand chapeau noir* paraît. Ses lourds bandeaux noirs, son teint olivâtre encadré par la masse du chapeau à plume, son corsage aux reflets turquoise mourante, succédant à une jupe vert sombre eussent enchanté Baudelaire.

On comptera aussi, parmi les plus excellentes toiles de ce Salon, les quatre envois de M. Jacques-E. Blanche. Qu'il s'agisse de l'étude préparatoire au portrait de Thomas Hardy, du portrait lui-même qui, avec de rares qualités de dessin et de couleur, résume puissamment l'esprit du modèle et les caractères de sa race; — ou de la troublante apparition de jeune fille, non plus enfant, mais pas encore tout à fait femme, que M. J.-E. Blanche a si pittoresquement titrée *Shrimp-girl*, — ou encore de l'admirable toile désignée

Photo Moreau & Cie.

A. BESNARD. — LA MATIÈRE. — LA PENSÉE
Peinture décorative destinée à la coupole du Petit Palais

par ce titre qui aurait plu à M. de Stendhal : *le Verre de Venise*. Le verre de Venise, placé là, sur la coiffeuse, n'est pourtant qu'accessoire. La véritable perle de Venise, c'est la délicieuse créature qui mire sa lourde chevelure, la matité de sa chair, le velours de son regard dans la psyché. Son corsage noir dessine le galbe de son torse qui s'échappe d'une jupe de lumière dont les reflets contrastent avec la demi-obscurité du boudoir.

M. Aman-Jean est un des peintres élus des femmes, toujours tentées de considérer le talent de l'artiste comme un miroir merveilleux qui doit refléter seulement, de leur grâce, ce qu'elle a d'exceptionnel. Tel, le *Portrait de Miss Ella C...*, si digne de voisiner avec les *Porteuses de Guirlandes*, belle page décorative. Pour la rareté de la matière, la distinction des types, l'élégance des poses, bien peu égalent M. Lavery, représenté par le portrait de *Lady Norah B...*, vêtue de noir, grande plume blanche au chapeau, et par la délicieuse apparition de baigneuse, dont le fin visage est encadré dans le cercle doré d'une ombrelle japonaise : *Miss Daisy M...*

Puisque nous en sommes sur le chapitre de la grâce et



Photo Moreau & Cie.

J.-FRANCIS AUBURTIN. — LA FORÊT ET LA MER

de la distinction, il sied de mentionner ici la présence de *Madame Gabriele d'Annunzio*, qui a choisi comme peintre M. de la Gandara, de qui l'on voit aussi un autre portrait d'une belle tenue, celui du *comte Anne-Jules de Noailles*. M. Louis Picard empreint d'un charme poétique les portraits qu'il peint. J'aime aussi sa petite composition : *Sur la terrasse*, si finement nuancée. M. Raymond Woog a peint un très bon portrait de *Pablo Casals* et brossé d'enthousiasme une grande toile illuminée par la grâce subtile du modèle, *Lady H...*

François Guiguet est un dessinateur né Aucune particularité du modèle qu'il ne puisse rendre, qu'il ne sache rendre, faire sentir dans un trait souple et aisé. Fils d'artisan, nul n'indique aussi bien que lui l'attitude du menuisier soigneux donnant un coup de scie net et franc ; artiste, surtout, et comme tel séduit par la grâce d'un sourire, le galbe d'un beau visage, il excelle dans le portrait, — le portrait expressif et ressemblant. On devine tels ceux qu'il a envoyés cette année.

La probité de Mademoiselle L.-C. Breslau est prouvée



Photo Moreau & Cie.

LA GANDARA. — PORTRAIT DE Mme GABRIELE D'ANNUNZIO

par le portrait de *M. J.-F. N...*, et surtout par l'expressive effigie de garçonnet saisi dans une pose élégamment naturelle. Mais l'art de cette belle artiste n'est-il pas toujours fait de fraicheur et de jeunesse? Voyez plutôt les quatre panneaux de fleurs qui complètent son exposition. — La fleur a heureusement inspiré plus d'un peintre et l'on n'oublie pas, par exemple, les glycines si finement nuancées de M. H. Dumont, pas plus, au reste, que les chrysanthèmes



Photo Moreau & Cie.

F. MONTENARD. — MARSEILLE, COLONIE GRECQUE
(Appartient à la Ville de Marseille)

dont Madame Lisbeth Delvolvé-Carrière a paré deux des quatre panneaux destinés à la décoration de l'ermitage de Jean Dolent, à Belleville.

Complaisons-nous un moment dans la compagnie des peintres qui apprécient la douceur du silence, expriment le charme des grands appartements où sommeille le passé. Voici Lobre, avec un prestigieux coin de cathédrale de Chartres; la pénombre des travées rend plus somptueux l'éclat des hautes verrières. Confions-nous encore à lui, suivons-le à Trianon, à travers les enfilades d'appartements du château de Versailles, reposons-nous dans la petite pièce où se trouvent les gentils portraits de Mademoiselle de

Béthisy et de son frère, par Belle. Le charme des œuvres de M. Lobre ne peut s'analyser. On est pris, enveloppé, par cet art simple, naturel et puissamment évocateur pourtant. De même, M. Walter Gay a su pénétrer en maints intérieurs « qui se souviennent ».

Un délicieux peintre d'intérieurs modernes, de scènes familiales, M. Morisset, fait cette année une inutile incursion dans le nu. M. Prinet présente gentiment une *Femme en brun,* dont la grâce sera tout à l'heure l'attrait de l'*Intérieur de Salon* qui voisine.

M. Michel-Marius a séjourné au château de Bizy et il a rendu avec bonheur les architectures XVIIIe siècle qui, fait rare, parent encore ses jardins. Car tout s'effrite, disparaît, est défiguré. Le gracieux hôtel construit par Madame du Barry, et dans lequel est installé le ministre de l'Agriculture, est, paraît-il, veuf de décorations. Pour rendre tout son charme au salon réservé aux réceptions de la femme du ministre, on a eu l'idée ne s'adresser à M. Gaston La Touche. Le choix ne pouvait être plus heureux. M. La Touche est, par excellence, peintre de fêtes galantes et il n'a eu garde de faillir à sa renommée dans les quatre spirituels panneaux qu'il a titrés : *le Désir de plaire, la Bonté d'âme, la Tendresse du cœur, l'Amour maternel.*

Sortons, s'il vous plaît, du vieil hôtel. Si nous gagnons, à



L. CHIALIVA. — TROUPEAU D'OIES, PRÈS VICHY

travers les Champs-Élysées, la rive droite, nous aurons grande chance de rencontrer quelques-unes des gracieuses femmelettes dont M. Jeanniot révèle si bien la grâce : à la ville, sur la plage, en yacht.

Venise est bellement glorifiée cette année par M. Le Sidaner qui évoque, en une toile magistrale, son canal en fête, illuminé par les mille lueurs des fanaux durant une nuit claire.

Avec moins de poésie, mais des tonalités plus vibrantes, M. Abel Truchet a peint les mêmes spectacles, tandis que M. Guillaume-Roger présente une Venise d'hiver, poudrée de neige, au-dessus de laquelle courent des nuages rosis par les rayons d'un soleil pâle.

M. Émile René-Menard pare de splendeur la nature. Il aime à rendre la poésie des grands espaces, à dominer les cimes moutonnantes des forêts mystérieuses, refuges des faunes, des nymphes et des pâtres. Parfois, sur un sommet, non loin du peintre dont la main travaille et l'esprit rêve, des ombres apparaissent, prennent forme. L'artiste, en elles, reconnait quelque figure fabuleuse, chère à l'Hellade. C'est, par exemple, *le Berger Pâris* admirant la créature nue qui dévoile sa beauté dans le mystère du couchant.

Pourquoi faut-il que cette quiétude esthétique soit si avarement dispensée aux humains; pourquoi tant de spectacles douloureux distraient-ils des joies inspirées par la pure beauté? C'est que, hélas ! la nature elle-même, si clémente à certaines heures, est tributaire des forces aveugles. La forêt connait la rafale qui déracine les chênes; les océans,

les tempêtes qui révolutionnent leurs flots, dévastent les territoires, accumulent la tristesse en pays marin. Puis, tout se calme, le ciel, auparavant noir, est tout à coup transpercé par un rayon de soleil, — un dernier rayon qui se reflète dans la mer et caresse avec une douceur infinie la terre ravagée, la barque jetée à la côte, mi-enfouie dans le sable mouvant. C'est ce drame que raconte M. Raoul Ulmann dans une grande toile d'une beauté prenante. De près, le spectacle poigne; recule-t-on, la peinture conserve toute sa puissance, grandit en dépit de l'éloignement. — Ce n'est pas à la mer, mais au littoral qui l'avoisine, aux dunes chargées de sable, aux flaques qui brillent parmi les ajoncs et que dominent quelques pins secoués par les vents, que M. Dauchez demande son inspiration. Il réalise ses impressions avec force.

Visitons, avec Maxime Maufra, les paysages de Belle-Isle, avec Auguste Lepère, la côte vendéenne. Il nous montre les récifs rouges de l'Ile d'Yeu, battus par des vagues bleues, en une toile montée en couleur d'une grande puissance d'effet.

On aime aussi les peintures distinguées de M. Moreau-Nélaton, les bretonneries de F. Piet, les places de province peuplées de types caractéristiques, de Houbron, les coins de banlieue, les rives de Seine, de Gaston Prunier. *Le Marché à Tourcoing* et, surtout, *la Baie de Saint-Valery-sur-Somme,* de M. Braquaval, s'imposent également.

L'exposition de M. J.-F. Raffaelli se recommande et par le nombre des œuvres et par leur valeur. Sa puissante caractériste est toute résumée dans cette *Vieille Femme dans la neige*, d'une précision holbeinesque, et dans *l'Automne de la Vie*, couple de bourgeois, d'une attitude typique et d'une observation physionomique puissante. J'aime, pour la belle conscience dont elles témoignent, les scènes de la vie rustique de M. Léon Lhermitte, et particulièrement la grande toile intitulée *le Retour de la Pêche.*

On aurait eu plaisir à discuter, à motiver les jugements provoqués par nombre d'autres œuvres. Il faut savoir se limiter et dire simplement que la figure que M. Agache intitule modestement *Fantaisie* pourrait ambitionner un titre plus sonore ; noter les recherches nouvelles dont les envois de M. Caro-Delvaille témoignent ; saluer la puissance d'évocation du peintre orientaliste Dinet, représenté par *l'Enchanteresse*, *l'Aveugle* et un très bon portrait de M. P.-A. Cheramy, le fin amateur d'art ; signaler la présence de cet autre observateur de la vie arabe : L.-A. Girardot.

M. Lagarde signe un dramatique coin de bataille : *l'Année terrible ;* la puissance de M. Mesdag est affirmée dans ses marines, tandis que MM. Billotte, Meslé, Chialiva répètent, avec leur maitrise ordinaire, les sujets, les effets qui leur ont assuré une notoriété certaine. *Tendresse maternelle*, de M. Friant, est pleine de santé et de soleil.

On constate dans ce Salon, la présence de quelques artistes d'avant-garde, de talent déjà notoire, mais qui offrent encore l'attrait de ne pas jamais être tout à fait les mêmes. Et je pense à M. Lebasque, à M. Maurice Denis, déconcertant dans *Polyphème* et *Bacchus et Ariane*, mais sédui-



Photo Moreau & Cie.

ALF. AGACHE. — FANTAISIE



Photo Crevaux.

AMAN-JEAN. — MISS ELLA C...



Photo Crevaux.

E.-R. MÉNARD. — LE JUGEMENT DE PARIS

Photo Crevaux.

L. SIMON. — LA GRAND'MESSE (FINISTÈRE)



Photo Crevaux.

J. BLANCHE. — VERRE DE VENISE

sant dans une *Nativité*, d'une jolie lumière ; à M. Jules Flandrin, dont *les Vendangeuses* retiennent ; à Charles Guérin, à Francis Jourdain. Le médailleur Charles Dufresne révèle un précieux talent de peintre dans une œuvre de grand caractère : *Étoile de beuglant*. C'est une pauvre fille vêtue d'oripeaux criards, au visage fatigué, un peu gênée par les ovations de ses admirateurs qui viennent de lui lancer un bouquet copieux, dont les fleurs bon marché, le mimosa, font les frais. Elle remercie, salue gauchement, dans une attitude qu'approuverait Degas.

M. Hugues de Beaumont affirme de grandes qualités de dessin et de couleur dans sa *Fête travestie* d'un si pittoresque effet. Un *Portrait de Mégard*, celui du docteur Robin, *Faune*, *Bar*, sont signés de M. Anquetin. La *Femme dans son intérieur*, du curieux Bottini, ne fait pas oublier ses peintures à l'eau, de tons si raffinés. Veut-on des scènes satiriques ? M. Jean Veber nous montre *le Ménage à la mode* et M. A. Guillaume, dans *le Guêpier*, un mondain dévalisé par ses aimables amies dans une vente de charité. Le spirituel Abel Faivre aurait pu donner la réplique. Il



Photo Roux. E. DINET. — L'ENCHANTERESSE *Collection J. Allard.*

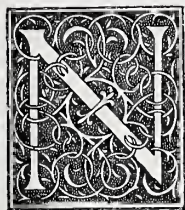
s'est contenté de peindre un beau portrait de M. Maurice Donnay.

Des artistes étrangers ont envoyé des œuvres charmantes. Et nos yeux revoient certains portraits de jeune femme de Mademoiselle de Beckerath ; *la Femme au peignoir*, de M. A.-H. Maurer ; *les Dévideuses* et *la Tasse de café* de M. Myron Barlow, deux exquises symphonies où les bleus, les blancs et les gris se juxtaposent avec un bonheur extrême.

Terminons en saluant Willette. Un projet de plafond d'une fantaisie charmante, un petit panneau, *la Fumée*, prouvent que son esprit, sa main conservent leurs dons prime-sautiers, ces dons qui lui faisaient peindre, en 1892, *la Sainte Vierge et l'Enfant*, exposée cette année. La sainte Vierge, elle, n'a pas plus de quinze ans ; l'Enfant-Jésus est déjà un garçonnet. Une même malice unit la mère et l'enfant, la grande sœur et le petit frère. Il faut voir avec quelle plaisir, en l'absence du morose Joseph, qui a déserté l'établi, Marie fait sauter le bambino. Charmée de ce jeu, elle en oublie de filer sa quenouille. On a trop dit que Willette était un Watteau. Il est Willette simplement, seulement.

CHARLES SAUNIER.

La Collection Ch. Sedelmeyer[1]



Nous avons, le mois dernier, annoncé le gros événement que sera, dans le monde de l'art, la dispersion de la collection Ch. Sedelmeyer, gros événement pour des raisons multiples, et notamment parce que les œuvres de la collection sont remarquables et aussi parce que l'on se plaint souvent avec juste raison de la rareté des œuvres des maîtres anciens qui passent aux enchères. Or, les ventes de la collection Sedelmeyer vont en mettre sur le marché un nombre inaccoutumé et les musées autant que les amateurs se les disputeront. Dans un précédent article, nous nous sommes spécialement occupé des tableaux de l'École anglaise et de l'École française du XVIIIe siècle, qui constituent le menu — un menu vraiment royal — de la première vente, fixée aux 16, 17 et 18 mai. Nous n'y reviendrons pas, si ce n'est pour formuler un vœu auquel adhéreront tous les amis du Louvre. Si notre grand musée national est magnifiquement fourni des principales écoles, il est, à l'endroit de l'école anglaise, d'une pauvreté regrettable. L'occasion ne serait-elle pas pour lui excellente de profiter de la première vente de la collection Sedelmeyer et d'y choisir les œuvres qui seraient les mieux qualifiées pour représenter comme il le mérite l'art délicieusement humain des maîtres de cette école, aujourd'hui triomphante? Je ne veux pas insister davantage et je passe à l'objet spécial de cet article. Les trois autres ventes méritent également de fixer notre attention, et, sommairement, nous allons signaler les œuvres les plus importantes qui y figurent.

La deuxième vente, qui occupera les enchères des 25, 27 et 28 mai, est consacrée tout entière à l'École hollandaise, et l'on ne s'avance pas en disant que, pendant les deux jours d'exposition qui précéderont la vente, il y aura foule dans la grande galerie de la rue de la Rochefoucauld. Je n'ose pas dire que Ch. Sedelmeyer eut une prédilection pour l'École hollandaise du XVIIe siècle; on sait que le célèbre expert fut, avec un éclectisme renseigné, un amateur de tout ce qui est beau, quelle que soit l'école qui y imprime son caractère; pourtant, il fut un temps où sa chasse aux Rembrandt et aux Frans Hals l'avait amené à rechercher tous les maitres et petits-maîtres dont l'art néerlandais a le droit de s'enorgueillir. Et c'est ainsi que, parmi beaucoup d'œuvres de premier plan, on remarquera spécialement, en cette seconde vente, le très beau *Portrait de Jeune Homme*, de Rembrandt; un grand paysage avec animaux et figures, d'Albert Cuyp; une admirable page de nature, de Jacques Ruysdaël; une interprétation tout à fait curieuse de l'épisode des *Noces de Cana*, par J. Steen; un *Départ pour la Chasse*, un charmant tableau de couleur et de mouvement, de Ph. Wouwerman, provenant de la galerie d'Orléans; des *Joueurs de tric-trac*, de Pieter de Hoogh; une *Jeune Femme lisant*, de Metsu; *la Belle Dentellière*, de F. van Mieris, et d'autres encore, qu'il faudrait avoir la place d'analyser un par un, de Janssens, Maes, Ad. van Ostade, Salomon et Salomonszon Ruisdaël, des deux Van de Velde, Backuysen, F. Bol, G. Dou, Fabritius, G. Flinck, Van Goyen, de Keyser, Miereveld, Molenaer, C. de Man, Moreelse, Van Musscher, Pynacker, Van den Tempel, Vlieger, de Witte, Wynants, etc.

On sait qu'au XVIIe siècle, les Hollandais, inclinés au réalisme intimiste par réflexion psychique, s'appliquèrent avec ferveur à peindre des natures mortes; il y avait là, pour eux, un objet d'étude qui plaisait à leur virtuosité et à leur technique affinée. Aussi Ch. Sedelmeyer n'a-t-il pas laissé de côté cette source d'inpiration qui fut féconde en œuvres d'un art serré et fort, et sa collection en compte d'excellentes de Adriaenssen, van Helst, van Beyeren, Pieter Claesz, Heda, J.-D. et Corneille de Heem, Hondecoeter, Van Huysum, Kalf, Lelienbergh, Mignon, Ring, Jan van de Velde, Vonck et Weenix.

* * *

La troisième vente est fixée aux 3, 4 et 5 juin, et comprend les tableaux des écoles flamande, italienne, espagnole, ainsi qu'un certain nombre d'œuvres des Primitifs. Cette réunion, pour les amateurs qui savent comparer, sera d'un enseignement vraiment sans égal : à côté des Flamands, qui se plaisent si gaiement en un réalisme humain, les Italiens apparaissent avec leur idéalisme où se devine une tradition de spéculation morale, et les Primitifs apportent leur mysticisme simpliste tempéré d'un rapport constant d'humanité. Ces caractères différents s'accusent en des œuvres d'une magnificence souvent peu commune. De Rubens, c'est un *Enfant Jésus* et *Vénus et l'Amour;* de Van Dyck, c'est une *Vierge et l'Enfant Jésus*, et un admirable portrait d'un *Gentilhomme de la famille de Spinola;* du Titien, voici deux pages extrêmement rares, *le Denier de César* et le portrait d'un noble italien; de Mabuse, *Mars et Vénus*.

Et ce sont encore, parmi les Flamands, vingt-huit



P.-P. RUBENS. — L'ENFANT JÉSUS
(Collection Ch. Sedelmeyer)

(1) Voir *les Arts*, n° 64, p. 33.

œuvres des plus importantes de Téniers, une page maîtresse où Gonzalès Coques interprète les œuvres de la miséricorde, et des tableaux de Fyt, Jordaens, Siberechts, etc.; parmi les Italiens, des portraits, d'un accent caractéristique, de Bronzino; le *Portrait d'un Poète*, de Bartolomeo Veneto; des vues de Venise, de Canaletto et de Guardi; des Vierges et des Saintes Familles, de Francia; parmi les Primitifs, des morceaux précieux de Bruyn, de Lucas Cranach, d'Antonio Moro, de Mostaert, de Van Orley, de Pourbus le Vieux, de Rogier van der Weyden, etc.

* * *

Enfin, dans la quatrième vente, qui exigera également trois journées d'enchères, les 12, 13 et 14 juin, on a réuni les tableaux, aquarelles et dessins de l'École moderne, ainsi que quelques dessins anciens.

Cette vente, est-il besoin de le dire ? ne le cédera en rien à celles qui l'auront précédée, et l'on n'a qu'à se rappeler le



PH. WOUWERMAN. — LE DÉPART POUR LA CHASSE
(Collection Ch. Sedelmeyer)

long effort accompli par Ch. Sedelmeyer en faveur, soit des maîtres de l'École française de 1830, soit des grands artistes qui ont continué la tradition des naturistes du XIXe siècle, soit des artistes des écoles étrangères contemporaines, qu'il s'était, par réciprocité, appliqué à faire connaître en France; l'on n'a qu'à se rappeler sa longue carrière, au cours de laquelle il ne demeura indifférent à aucune manifestation d'art, pour juger ce que doivent être des œuvres qu'il a gardées par devers lui.

C'est ainsi qu'on verra avec plaisir le *Lever de lune* de Daubigny, qui figura à l'Exposition universelle de 1878, et encore quelques *Bords de l'Oise*, du même maître; des effets de matin, et des paysages d'Italie, ainsi qu'une très belle figure de Corot; une œuvre de Delacroix, *Henri IV et Gabrielle d'Estrées*, où le maître, dans la mesure d'une galante aventure, a su faire palpiter toute l'âme romantique; les *Dernières Larmes*, la grande toile que d'aucuns auront certainement oubliée, et qui valut à Diaz un succès retentissant à l'Exposition de 1855; des coins de forêt et de précieux dessins de Th. Rousseau, des feuillets d'anthologie où le maître cherche la langue de vérité qui lui permettra de magnifier, comme nul autre ne sut le faire, l'arbre, le géant aux bras



REMBRANDT. — PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME
(Collection Ch. Sedelmeyer)



ALBERT CUYP. — PAYSAGE AVEC VACHES
(Collection Ch. Sedelmeyer)

protecteurs, l'ancêtre aux frondaisons verseuses d'ombre sur le champ aux moissons dorées ou dans le bois aux roches moussues; une *Charrette attelée de percherons*, par Troyon, le grand animalier dont la vision franche s'appuyait sur une science approfondie de l'ostéologie des bêtes; *M. Thiers sur son lit de mort* et des études qui montrent Meissonier dans ses récréations de paysagiste, récréations qu'il dépense à de claires et larges notations de nature; des paysages ensoleillés de Marilhat qui se fait excuser d'en tenir encore pour la tradition du paysage historique, par ses qualités de sûreté dans l'établissement des plans, et de mesure dans une juste distribution de la lumière.

Puis, ce sont des œuvres dont les auteurs sont plus rapprochés de nous; *la Paysanne allaitant son enfant*, et *le Retour des Moissonneurs*, de Jules Breton; les paysages où Demont, son gendre, aime à ressusciter les héros de la mythologie, les grandes figures de l'Ancien Testament, ou les acteurs du drame chrétien; le portrait de *Gustave Doré*, une toile de Carolus-Duran, qui sera très regardée, ainsi qu'une étude de torse nu, un torse de femme comme sait les peindre l'éminent artiste; d'autres œuvres de Bergeret, le peintre des tentations gastronomiques, Émile Breton, Jean-Paul Laurens, le maître qui a su réintégrer la vie dans l'histoire, Ed. Frère, Heilbuth, qui fut, un temps, le conteur fêté des mondanités élégantes, Henner, le poète des chairs nues dans l'ombre des bois sacrés, James Tissot, qui, après avoir célébré d'un pinceau verveux la joliesse des misses sentimentales des bords de la Tamise, s'en fut retremper sa foi dans les eaux du Jourdain; Vollon, prince de la nature morte; Madame Tournier-Cuno, qui a peint d'admirables fleurs, etc.

Parmi les écoles étrangères, on remarquera plusieurs œuvres délicieuses de Tito Lessi dont une merveille : *Milton et Galilée*, et d'autres de L. Knaus, Otto Rasch, Blommers,



J. RUISDAEL. — PAYSAGE
(Collection Ch. Sedelmeyer)



JAN STEEN. — LES NOCES DE CANA
(Collection Ch. Sedelmeyer)



A. VAN DYCK. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
(Collection Ch. Sedelmeyer)



A. VAN DYCK. — PORTRAIT D'UN GENTILHOMME
(Collection Ch. Sedelmeyer)



TITIEN. — PORTRAIT D'UN NOBLE ITALIEN.
(Collection Ch. Sedelmeyer)



TITIEN. — LE DENIER DE CÉSAR
(Collection Ch. Sedelmeyer)



W. VAN DE VELDE. — LA FLOTTE A L'ANCRE
(Collection Ch. Sedelmeyer)



JEAN MABUSE. — MARS ET VÉNUS
(Collection Ch. Sedelmeyer)

Goupil, de Jonghe, Knyff, Joseph Lies, Madou, Alfred Stevens, Willems, Walter Gay, Gegerfelt, Domingo, Palmaroli, Pettenkofen, Munkacsy, etc.

Ce ne sont ici que des notes rapides sur cette collection si importante, qu'il faudrait des livres pour l'étudier avec quelque détail. Mais ce que j'ai dit sera suffisant pour donner au public le désir fiévreux d'y aller voir, pendant les deux jours d'exposition qui précéderont chaque vente. Il y a des années et des années qu'on n'aura pas assisté à la dispersion d'une collection pareille, où la qualité ne le cède pas à la quantité, où aucun tableau ne se trouve là par le fait d'un hasard, mais bien parce que Ch. Sedelmeyer avait jugé qu'il devait y être. Et d'ailleurs le nom de Sedelmeyer n'est-il pas à lui seul significatif? si l'on se rappelle toutes les collections auxquelles il a apporté le concours de son expérience et de son savoir, on n'aura aucune peine à comprendre qu'il avait dû s'entourer lui-même d'œuvres choisies avec ce tact particulier qui lui a, au cours de sa carrière laborieuse et féconde, permis de découvrir et de révéler tant de merveilles, tant d'œuvres à jamais célèbres.

ANDRÉ DE SAINT-GROUX.



LE MAITRE DES DEMI-FIGURES. — LA FUITE EN ÉGYPTE
(Collection Ch. Sedelmeyer)



DAUBIGNY. — LE LEVER DE LA LUNE

(Collection Ch. Sedelmeyer)



COROT. — EFFET DE MATIN
(Collection Ch. Sedelmeyer)

TITO LESSI. — UNE VISITE DE MILTON CHEZ GALILÉE
(Collection Ch. Sedelmeyer)



SOIE HISPANO-MORESQUE. — XIV[e] siècle. — *(Collection de M. O. Homberg)*

L'EXPOSITION DE TISSUS ET DE MINIATURES D'ORIENT

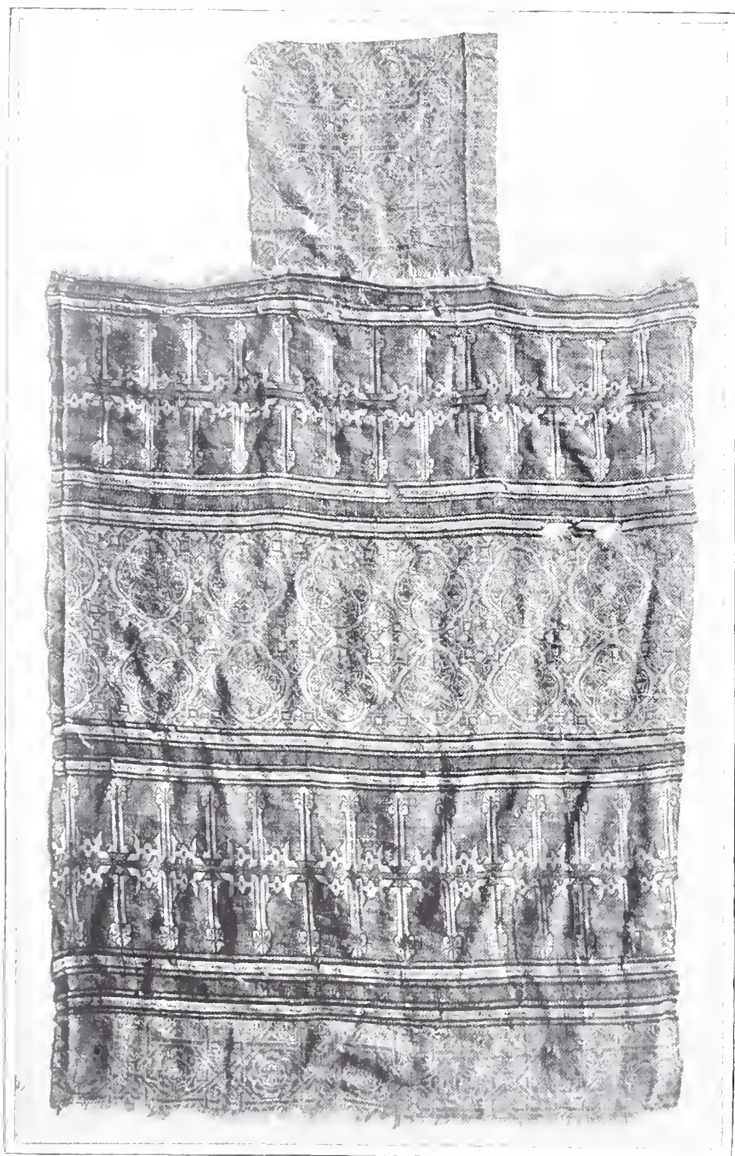
AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Le jour même où elle conviait le public à venir admirer les chefs-d'œuvre de la collection Moreau, dont elle est la gardienne provisoire, l'Union des Arts décoratifs inaugurait, au rez-de-chaussée du Pavillon de Marsan, une exposition de miniatures et de tissus. L'année dernière, elle nous avait montré les tissus japonais et les étoffes de France, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours ; elle poursuit, cette année, son œuvre d'enseignement en mettant sous nos yeux les velours, les tapis et les soies d'Orient. Ses réserves, fort riches en échantillons de tout âge et de toute provenance, eussent fourni à elles seules une remarquable série, très suffisante déjà pour le plaisir des curieux et l'instruction des travailleurs ; des prêts importants et nombreux, gracieusement consentis par les collectionneurs privés, ont achevé de constituer l'ensemble le plus complet qui ait encore été soumis au public parisien. — Les fervents de l'art japonais, qui prisent par-dessus tout, dans les étoffes nipponnes, l'harmonie discrète des nuances et une ingénieuse fantaisie sans cesse renouvelée par l'observation de la nature, pourront trouver quelque monotonie dans cet art d'Orient, qui exclut assez généralement les figures, s'en tient volontiers aux compositions les plus simples, et réduit toute son invention à varier l'ordonnance d'un petit nombre de motifs, presque toujours les mêmes. Mais la beauté de ces motifs, la science de l'arrangement, une entente de l'effet qui ne nuit jamais à la pureté du style, ont fait, des artistes orientaux, des décorateurs de premier ordre, dont l'influence s'est exercée sur tous les peuples d'Europe. La richesse de la matière s'ajoute à la splendeur du décor, et cette exposition présentée comme toutes celles de l'Union Centrale, avec un goût parfait, offre aux regards des visiteurs l'aspect le



ÉTOFFE DE STYLE SASSANIDE
VI[e] ou VII[e] siècle
(Collection de M. O. Homberg)

plus séduisant et le plus somptueux. — L'étude des tissus d'Orient est un des chapitres les moins avancés de l'histoire de l'art. Des ateliers si divers ont répété des types analogues, que les attributions restent souvent incertaines, et le grand nombre des influences étrangères obscurcissent encore le problème des origines. Dès l'antiquité, les tisserands et teinturiers asiatiques jouissaient d'une renommée universelle ; la Grèce et Rome tiraient de la Phénicie leurs plus riches étoffes. Après Byzance, toute la chrétienté connut et rechercha les produits de l'Asie. Les auteurs citent avec admiration les tissus envoyés à Charlemagne par Haroun-al-Raschid ; beaucoup de trésors de nos vieilles églises en possédèrent de semblables. Pendant tout le moyen âge, les artisans d'Europe durent s'en inspirer, à tel point qu'on a pu, sans trop d'invraisemblance, émettre l'hypothèse que nombre de tissus anciens, malgré leur caractère oriental, avaient été fabriqués en Occident.



ÉTOFFE HISPANO-MORESQUE
XIIIe siècle
Découverte à Villalcazar de Sirga dans le tombeau de Dª Leonor de Castro
(Collection de M. de Madrazo)

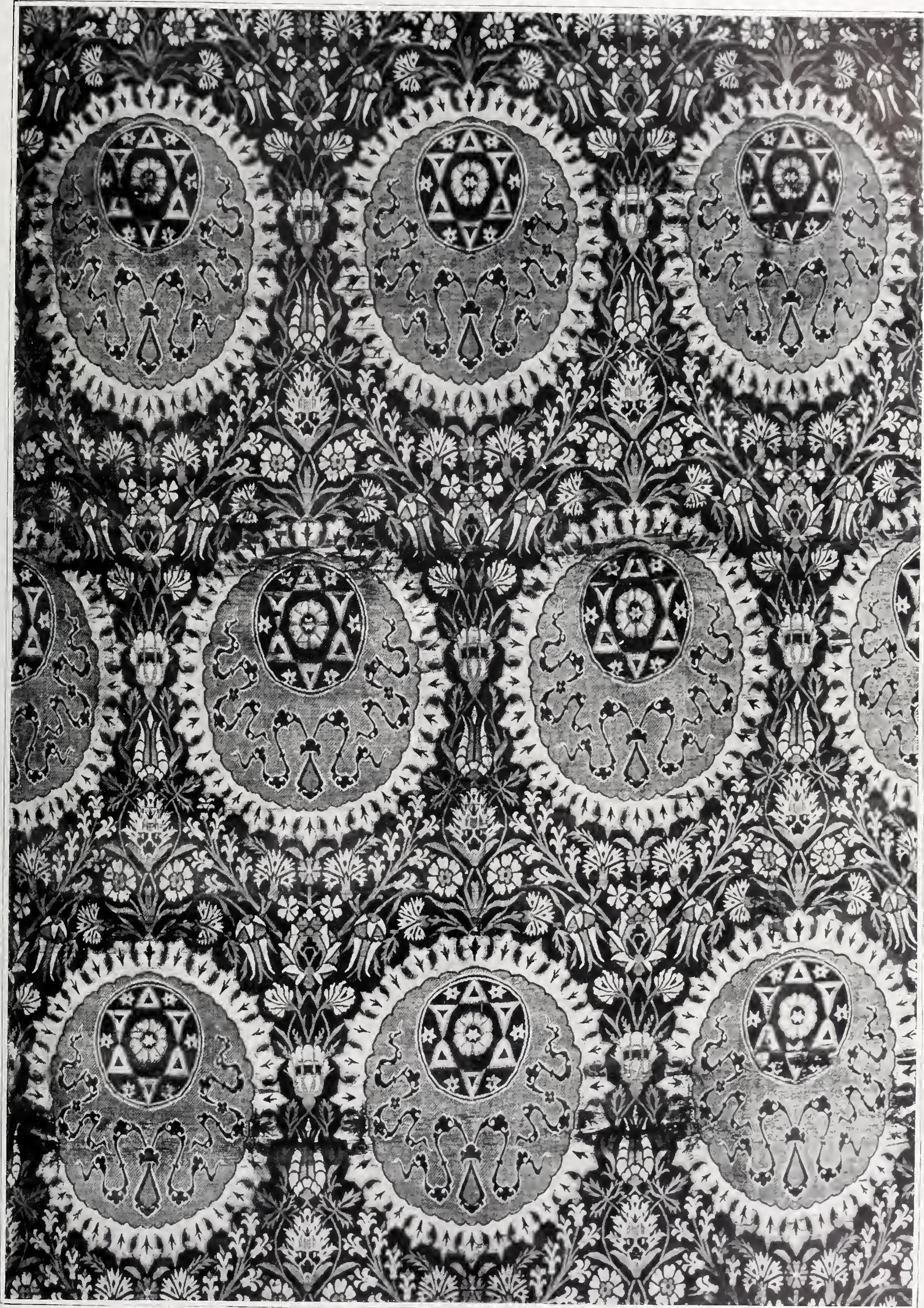
On s'accorde à reconnaître aux Coptes le mérite d'avoir formé les premiers tisserands arabes. Ouvriers fort habiles, lorsque au VIIIe siècle l'Égypte fut conquise par les lieutenants d'Omar, ils exerçaient, dans Alexandrie, toutes les



ÉTOFFE HISPANO-MORESQUE
XIVe siècle
(Collection de M. de Madrazo)

industries de luxe. Ils continuèrent de produire, pour les nouveaux venus, ces tissus décorés de dessins géométriques, derniers souvenirs de la civilisation phénicienne ; renonçant à l'usage des symboles religieux, ils gardèrent, dans l'ordonnance, la disposition en lignes horizontales, en losanges, en roues, en motifs affrontés, qui plaisait à Byzance et à Rome ; c'est pourquoi l'on remarque, dans les premières étoffes arabes, tant de vestiges du style byzantin. Mais les conquérants apportaient avec eux les éléments d'un autre art, purement asiatique, par exemple le semis, propre aux peuples arabes, et ces compositions, de provenance sassanide, qui représentent des scènes de chasse et de guerre, pleines de vie et de liberté.

Un des plus précieux documents exposés au Pavillon de Marsan appartient à la collection de M. Homberg. C'est un fragment d'étoffe, tout pareil à celui que conserve, à Maëstricht, l'église Saint-Sabin. Au centre d'un médaillon décoré



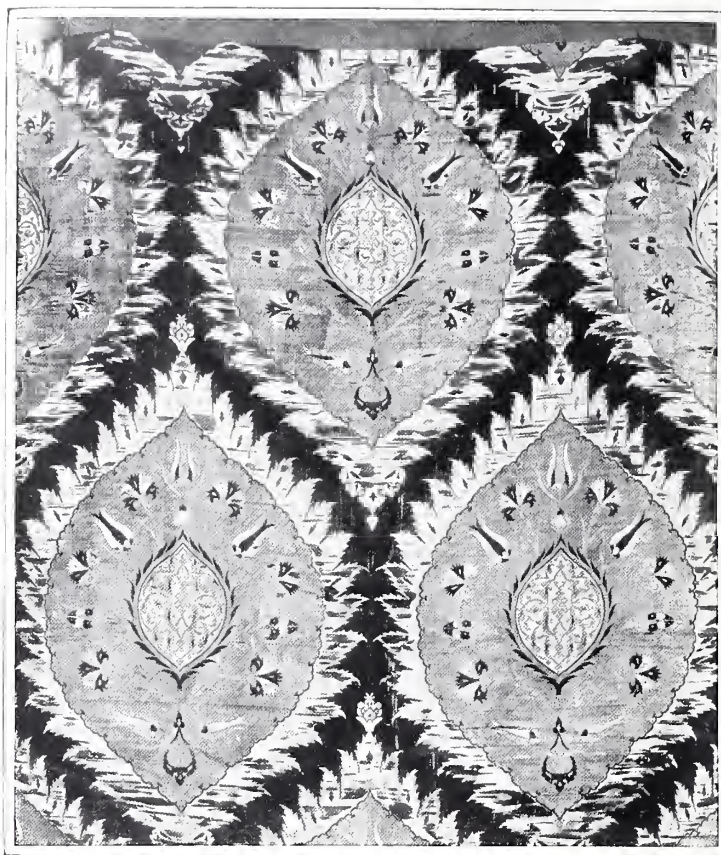
SOIE PERSANE
XVIIe ou XVIIIe siècle
(Collection de M. Kélékian)

de simples rinceaux se détache, sur un fond uni de couleur vieux rouge, une scène exactement symétrique : le milieu est occupé par une double statue posée sur un autel ; de chaque côté, en bas, un personnage agenouillé maintient un taureau voué au sacrifice ; en haut, plane un génie ailé. Le dessin est sommaire, les figures grimaçantes ; mais la disposition, aussi bien que le style des détails, non moins que le sujet, font reconnaître dans ce fragment un type incontestable de l'art oriental à l'époque des derniers Sassanides, vers le VI[e] ou le VII[e] siècle.

L'exposition des Arts décoratifs ne montre aucun spécimen des premiers produits musulmans de l'Égypte ou de



VELOURS DE SCUTARI
XVI[e] siècle
(Musée des Arts décoratifs)



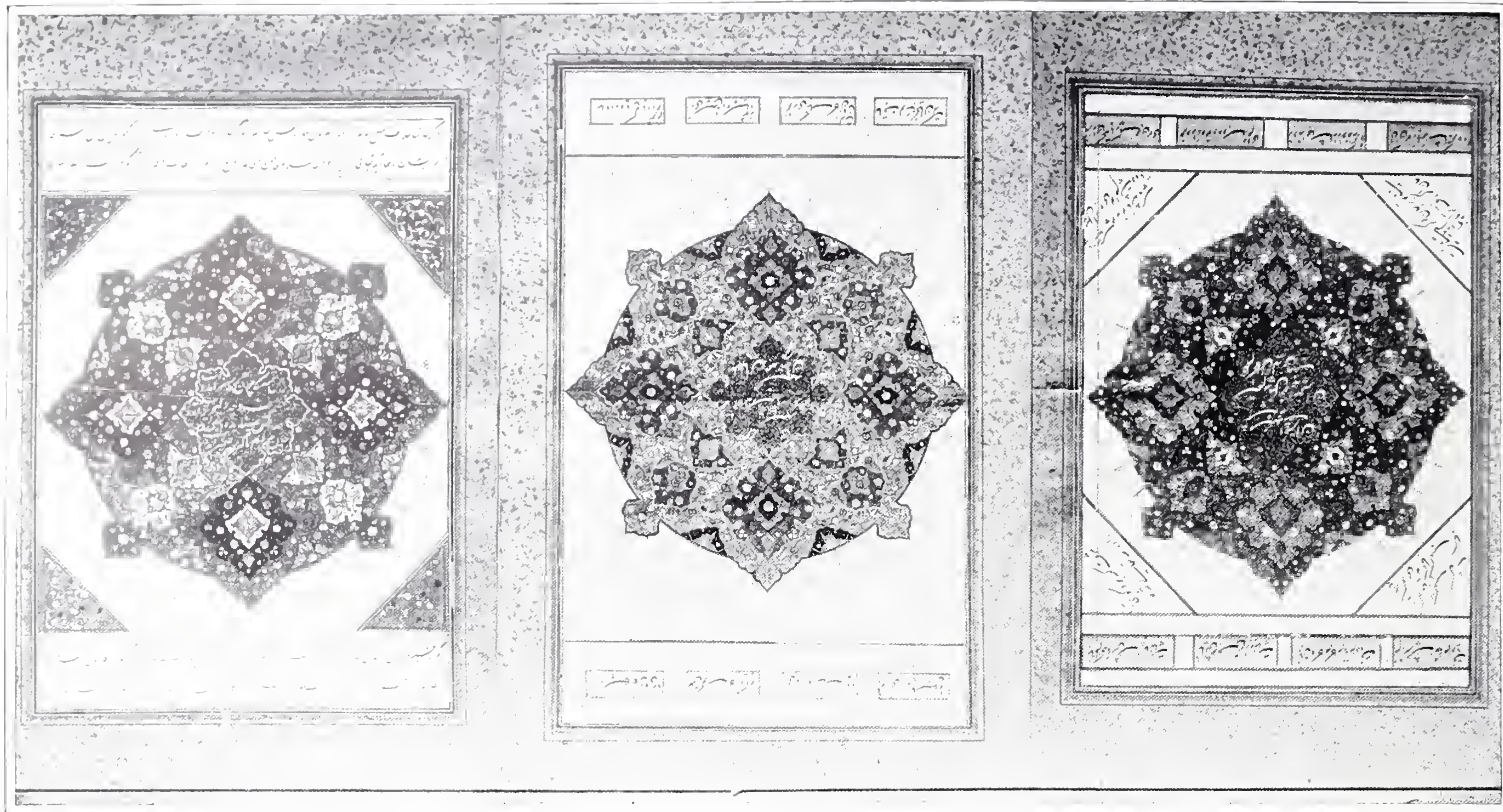
SOIE DE BROUSSE
XVI[e] siècle
(Musée des Arts décoratifs)

l'Asie. A vrai dire, on ne les connaît guère que par les récits des voyageurs qui, pendant le moyen âge, visitèrent La Mecque et les rives du Nil. Le tombeau du Prophète était, disent-ils, entièrement revêtu, au dedans comme au dehors, d'étoffes de soie verte, brodées d'inscriptions, de chevrons et de niches; c'est une sorte de décor qui a subsisté pendant de longs siècles et dont le type se retrouve à peu près sans changement dans les beaux étendards, de date plus récente, prêtés par M. Kélékian et par Madame Gillot. Sous la dynastie fatimite, des ateliers s'étaient établis dans beaucoup de villes de l'Égypte. Damiette, Fostat, Tounch, Assiouth, d'autres encore fabriquaient des tissus de soie ou de laine fine. Les croisés s'accordaient avec l'historien Makrisi pour vanter la splendeur des tentures qui tapissaient les demeures des califes. On y voyait représentés des paysages, des fleuves, des montagnes, des villes; on y voyait aussi des scènes animées, telles que chasses, combats, festins, danses et concerts. Rien ne nous est resté de cet art réaliste et libre que l'usage finit par proscrire et qu'il faut se figurer d'après les sculptures de certains ivoires égyptiens. Les plus anciens tissus musulmans exposés au Pavillon de Marsan sont de fabrication européenne ; ce sont les tissus hispano-moresques et siculo-arabes.

Les Maures, en se fixant en Espagne, y avaient importé l'industrie du tissage, telle qu'elle se pratiquait en Orient; dès le X[e] siècle, la culture de la soie, qu'ils avaient introduite, y était très prospère ; Almeria, Malaga,

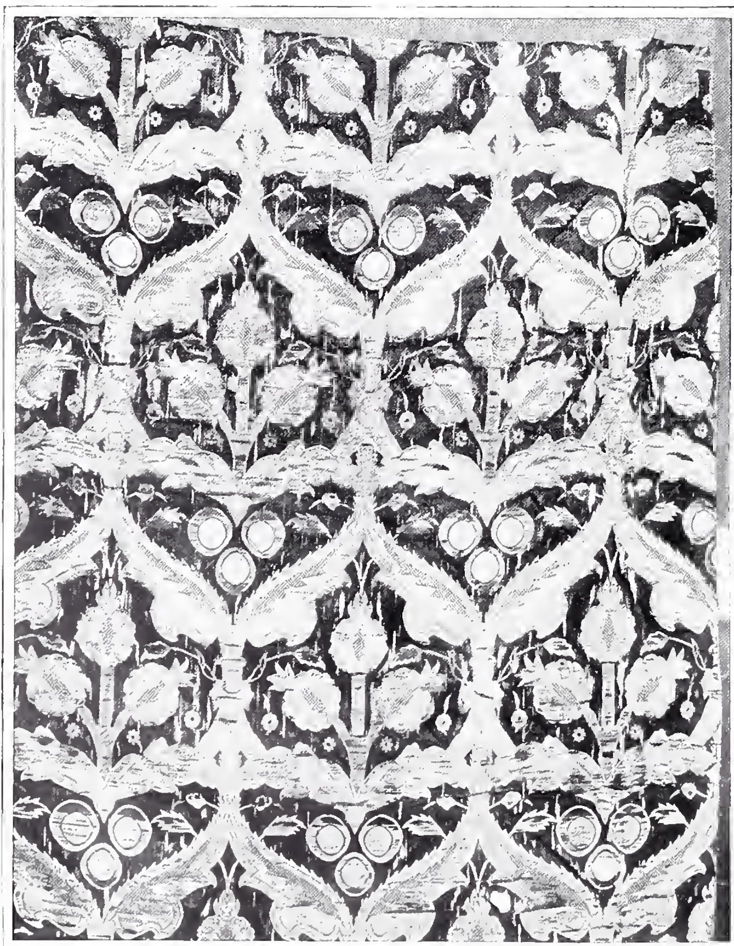


SOIE PERSANE
XVIe siècle
(Collection de M. Kélékian)



MINIATURES PERSANES
XVe siècle
(Collection de Madame la comtesse R. de Béarn)

Murcie, produisaient des étoffes de grand luxe, souvent ornées d'argent et d'or, qui s'expédiaient jusqu'à Alexandrie. Au XIII[e] siècle, la province de Jaen comptait 3,000 villages où l'on élevait des vers à soie ; il y avait à Séville plus de 6,000 métiers. Une pièce célèbre, conservée à Madrid, porte le nom du khalife Hicham, qui régnait en 976. On y distingue, au milieu d'inscriptions et de dessins géométriques, quelques figures d'animaux, et même, dans des médaillons, deux personnages assis. Une autre étoffe, de la collection Pierpont-Morgan, montre des sphinx à têtes de femme. Ces sujets animés sont tout à fait exceptionnels dans l'art hispano-moresque, dont le propre est une prédilection à peu près exclusive pour les lignes abstraites et les formes empruntées à la géométrie. La plupart des étoffes espagnoles réunies à l'exposition présentent ce caractère. Les différents motifs, rangés par bandes horizontales, se superposent comme les carreaux de faïence qui revêtent les murs de l'Alcazar ou de l'Alhambra. On y retrouve les mêmes figures, étoiles, rosaces, octogones, les mêmes frises d'écriture, les chevrons, les créneaux dentelés, les prodigieuses combinaisons de lignes rayonnantes qui font tout l'ornement des portes de mosquées. Les couleurs, presque toujours très vives et s'opposant par contrastes heurtés comme dans la céramique, s'adoucissent quelquefois et se fondent en de délicates harmonies. Il y a, dans les collections Madrazo, Châtel et Tassinari, des exemples de ces deux sortes de tissus. M. O. Homberg possède une remarquable étoffe à inscription d'or sur fond noir.



SOIE DE BROUSSE
XVI[e] siècle
(Musée des Arts décoratifs)

Quand ils eurent, au XI[e] siècle, envahi la Sicile, les princes normands, loin d'en chasser les Arabes, leur

avaient laissé leurs coutumes et le libre exercice de leur religion. Ils les employèrent à tous les travaux d'art, même à la décoration des églises, et, pour développer leur industrie, firent venir de Grèce des ouvriers habiles dans l'art du tissage ou dans celui de préparer la soie. Une manufacture existait déjà à Palerme, en sorte qu'il est difficile de déterminer l'apport des nouveaux arrivants dans la production sicilienne. Mais les tissus fabriqués par les Arabes en Sicile ont entre eux assez de ressemblance pour qu'on les reconnaisse aisément. S'ils conservent, plus ou moins marquée, l'ordon-



TAPIS DE LA PERSE
Commencement du XVIe siècle
(Collection de MM. Indjoudjian frères)

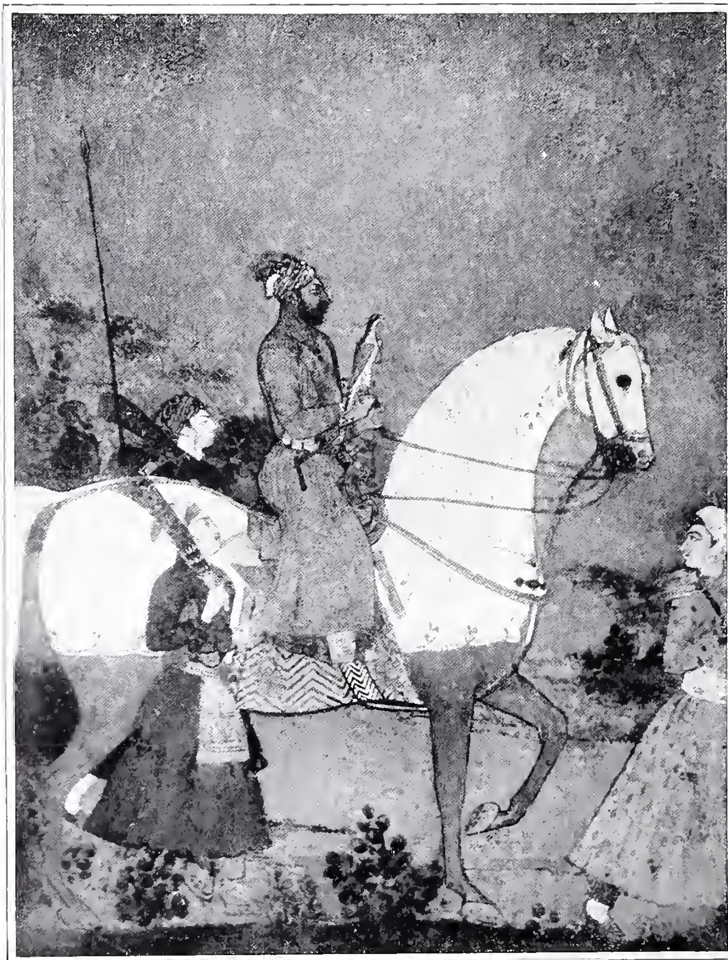
nance horizontale, commune à beaucoup de pays musulmans, les inscriptions y tiennent peu de place, et les repré-


TISSU HISPANO-MORESQUE
XIVe siècle
(Collection de MM. Chatel & Tassinari)

sentations animées y sont aussi fréquentes qu'elles sont rares dans les étoffes d'Espagne. L'artisan y fait grand usage, — comme dans un très beau velours vert et rouge appartenant à M. Kélékian, — de figures adossées ou affrontées, dont le style hiératique tient du byzantin plus que du sassanide ; on y voit enfin les combinaisons nouvelles tirées de l'ogive, et, assez souvent, des symboles chrétiens.

Malgré les particularités qui distinguent les produits de l'Asie, de l'Égypte, de la Sicile et de l'Espagne, on peut découvrir, entre tous les tissus musulmans de la période primitive, une certaine ressemblance due à la rigueur du principe décoratif ; la prédominance des lignes géométriques, la division en compartiments nettement accusés, la disposition symétrique des motifs, l'aspect hiératique des figures, quand elles sont employées, se retrouvent dans toutes étoffes antérieures au XIVe siècle. A dater de cette époque, une modification profonde s'opère dans tout l'art d'Orient. Il semble qu'elle ait commencé en Mésopotamie, si l'on veut attribuer à cette contrée, comme il est vraisemblable, certains tissus encadrés de frises représentant des animaux et des cavaliers tout à fait analogues à ceux que les ciseleurs de Mossoul ont gravés sur leurs cuivres. Mais c'est surtout en Perse que cette révolution apparaît plus sensible et se montre plus féconde.

Jusqu'au XIVe siècle, l'art persan conserve la rigidité archaïque, l'extrême stylisation de motifs empruntés à une flore irréelle ; le seul progrès qu'on y constate est une tendance timide vers un art moins convenu. Les compartiments cessent de s'emprisonner dans des traits inflexibles ; cependant la forme en subsiste sous l'abondance des ornements qui essaient de la dissimuler. Si la décoration florale se fait déjà un peu plus libre, elle se compose encore de feuillages indistincts rayonnant autour de palmettes, de calices, de couronnes ou d'éventails. Soudain, on voit


MINIATURE HINDOUE
XVIe siècle
(Collection de M. Raymond Kœchlin)

s'assouplir et s'animer ce décor immobile. On reconnaît, dans les fleurs jetées sur les étoffes, la jacinthe, la tulipe,



MINIATURE PERSANE
XVIe siècle
(Collection de M. R. Kœchlin)

l'églantine, l'œillet, le pêcher; de longues tiges, courbées en molles arabesques, remplacent les lignes abstraites qui formaient jusqu'alors l'armature du dessin. Les scènes de guerre et de chasse, où se plaisaient jadis les artistes sassanides, reparaissent traitées maintenant avec une fantaisie inconnue, avec un sens tout nouveau du mouvement et de la vie; elles alternent avec des épisodes tirés des romans et des poèmes; elles ne s'enferment plus dans des rinceaux ou dans des médaillons; elles se jouent librement sur un fond indéfini, jonché de fleurs et de feuillages, qui fait de chaque étoffe, comme de chaque tapis, un véritable jardin.



MINIATURE PERSANE DE STYLE CHINOIS
XVIe siècle
(Musée des Arts décoratifs)

Est-ce l'effet de la loi universelle qui entraîne peu à peu tous les arts vers une imitation plus directe de la nature? Faut-il voir, dans cette évolution, l'influence de l'Europe, notamment de Venise, qui, en relations constantes avec l'Orient, lui aurait imposé le réalisme de la première Renaissance? Il est plus probable qu'un changement si complet fut le résultat des invasions mongoles; l'hypothèse est d'ailleurs confirmée par le dessin tout chinois de certaines figures et de certains arbres, par la manière également chinoise d'interpréter la perspective et de disposer les différents sujets.

Ces deux modes du style persan, le décor de fleurs et le décor à personnages, n'ont guère cessé d'exister côte à côte. Le dernier prospéra surtout au XVe et au XVIe siècle, à l'époque où l'industrie des tapis produisait des chefs-d'œuvre d'une esthétique toute pareille. Il y en a plusieurs spécimens aux Tuileries. Parmi ceux qui appartiennent au musée, les plus anciens sans doute montrent des personnages à turbans, vêtus de robes ou de larges braies, encore encadrés de rinceaux; un peu plus tard, ces mêmes figures se détachent sur un semis d'herbes et d'arbustes qui donne l'illusion d'un naïf paysage. Dans une magnifique étoffe de la collection Kélékian, des pêchers étendent leurs rameaux fleuris de blanc et de rose sur un fond violet; au pied de chaque arbre se répète la même scène, tournée une fois à droite et l'autre fois à gauche : un

élégant cavalier, ayant en croupe un singe, emmène derrière son cheval blanc un prisonnier aux longues moustaches tartares, qui marche tenu en laisse, les mains liées au dos. Une autre étoffe, de la même collection, déploie toute une prairie plantée de cyprès et d'arbres fruitiers; des lions, des gazelles, des faisans courent parmi les herbes; de gros poissons nagent à la surface de minuscules rivières où des femmes, portant des buires au long col, s'apprêtent à puiser de l'eau. Sur une charmante soie bleue, appartenant à M. Peytel, un cornac promène dans un décor semblable, tout peuplé d'animaux, un cheval chargé d'un énorme baldaquin dont les rideaux entr'ouverts laissent voir une princesse mollement



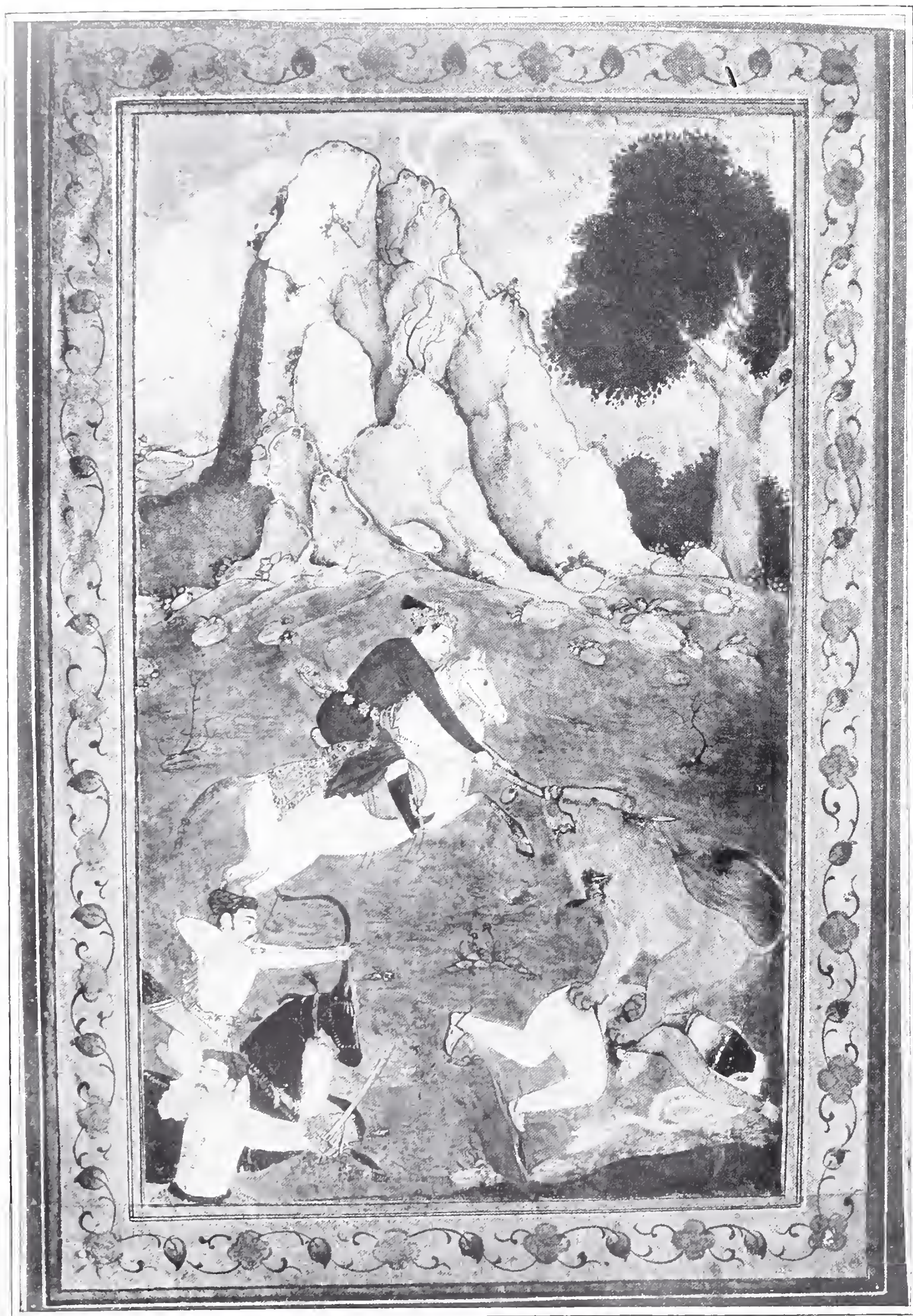
SOIE PERSANE
XVIe siècle
(Collection de M. Kélékian)

étendue. Les soies à décor floral sont extrêmement nombreuses au Pavillon de Marsan. Un tissu de la collection Kélékian, datant des premières années du XVIe siècle, présente, sur un fond bleu, une série de grandes rosaces jaunes dont chacune est encadrée par de véritables guirlandes de tulipes; exemple intéressant d'une sorte de compromis entre la fleur stylisée et la fleur naturelle. Mais celle-ci devient de plus en plus fréquente et finit par régner presque seule. Les artistes persans sont de grands peintres de la fleur; ils la dessinent et la disposent avec une légèreté et une grâce charmantes; ils la colorent de teintes délicates qui s'accordent à merveille avec les douces nuances des fonds. Les étoffes de Perse ont rarement l'éclat des autres tissus orientaux; mais elles les surpassent tous par la recherche des tons fins, des harmonies subtiles, aussi bien que par l'ingéniosité et la richesse de l'invention.

De la Perse, l'industrie du tissage s'était étendue, au XVIe siècle, en Arménie, en Anatolie, jusqu'en Turquie d'Europe. Plus stricts observateurs de la loi du Prophète, les Turcs exclurent tout de suite les représentations animées de personnes ou de bêtes; ils ne gardèrent de l'art voisin que l'ornement floral. Certaines fleurs, comme celle du pêcher, disparurent de leurs modèles. Les seules qui décorent leurs tissus, comme leurs céramiques, sont la tulipe, l'œillet, la jacinthe, l'églantine, toujours disposées dans un ordre rigoureusement symétrique et souvent stylisées. Ils firent aussi grand emploi de la palmette, de la couronne, de l'éventail. A ces interprétations abstraites de la fleur et du feuillage manquent la fantaisie et la diversité, qui font le charme des étoffes persanes. L'ampleur du décor, la vivacité du coloris, la richesse de la matière fréquemment rehaussée de fils d'or et d'argent, prêtent aux tissus d'Asie Mineure une autre sorte de beauté, moins délicate, mais plus puissante. Ces étoffes somptueuses ne furent pas moins goûtées en Europe que près des rives du Bosphore; l'Italie les imita d'une manière si fidèle que certains velours de Venise et de Gênes, ornés de grenades et de larges rinceaux, semblent, au premier regard, des tissus d'Orient. Tels, les velours vénitiens prêtés par Madame la comtesse de Béarn et par M. Piet-Lataudrie.

Les ateliers d'Asie Mineure furent extrêmement nombreux; il paraît peu probable qu'on arrive jamais à en distinguer les produits avec exactitude. Pour la commodité du classement, on attribue à Brousse les soies et les velours dont le style rappelle les carreaux de faïence qui revêtent les palais et les mosquées d'Asie Mineure. On réserve à Scutari les petites pièces de velours, en forme de tapis, décorées de rosaces et encadrées de bordures.

Une place à part doit être faite aux tissus du mont Athos qui conservèrent très tard le caractère byzantin. Ils sont presque toujours ornés de croix ou de têtes d'angelots inscrits dans des rosaces; sur ce décor



MINIATURE PERSANE
XVIe siècle
(Collection de M. Leprieur)

régulier qui couvre tout le fond se détachent de grands médaillons où sont brodées des figures d'apôtres dont le style rappelle les mosaïques des églises à coupoles de Constantinople et les peintures de Mistra.

Il a paru intéressant de joindre à cette exposition un certain nombre de ces tapis persans qui offrent tant de ressemblance avec les étoffes fabriquées aux mêmes époques dans le même pays. L'Union en possède d'admirables, notamment des tapis de chasse qui ont déjà été étudiés et reproduits dans *les Arts*. Mesdames Édouard André, Chabrière-Arlès et Stern ont prêté quelques magnifiques pièces; les unes, avec leur décor très stylisé, rappellent les tapis représentés dans certains tableaux des Primitifs italiens, et remontent, par conséquent, à la période archaïque; dans les autres, où se déploient, dans une prairie en fleurs, des scènes animées, on reconnaît la libre fantaisie de l'art du XVIe siècle. Une pièce fort curieuse vient de la collection Cahen d'Anvers. Le sujet est celui qu'on retrouve si souvent dans les tapis anciens, un paysage où des animaux de toute espèce, lièvres, gazelles, flamants, se jouent entre les pêchers, les cyprès, les rivières, les maisons. Mais tous les éléments de ce décor sont disposés avec une symétrie précise, presque mathématique, qui ne se rencontre jamais dans les ouvrages d'origine persane et qui fait l'étonnement des hommes du métier. En outre, la bordure n'a rien d'oriental; elle se compose d'ornements européens du plus pur style Louis XIII. Ce tapis, d'une facture prodigieusement habile et d'une couleur tout à fait exceptionnelle avec ses verts puissants et veloutés, a été fabriqué au XVIIe siècle, en Pologne, par des ouvriers persans. On sait, en effet, que Sobieski avait fait venir des tisserands d'Asie. On leur attribue, sous le nom de tapis polonais, des pièces très différentes de celle-ci, toujours ornées d'un décor floral dont les motifs, stylisés et le plus souvent isolés, se détachent sur un fond de soie claire. M. Heilbronner et Madame Stora en exposent des fragments très caractéristiques. On nomme aussi ceintures polonaises de longues écharpes de soie, décorées de petites fleurs sur des fonds de nuances tendres, ou traversées par des frises parallèles dont chacune présente un nouveau dessin. Elles furent sans doute, comme les tapis, l'œuvre d'ouvriers orientaux établis en Europe; il s'en fabriqua en Pologne jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Ce magnifique ensemble de tissus et de tapis musulmans est complété par une fort belle série de miniatures qu'il est instructif de comparer, pour le style et la date, à quelques-unes des étoffes exposées dans les vitrines voisines. Les manuscrits arabes et turcs, comme les tissus de même provenance, tirent leur principal ornement de compositions purement décoratives : fleurs, inscriptions et lignes géométriques; la figure humaine en est presque toujours exclue; on cite comme de très rares exceptions cer-



MINIATURE HINDOUE
XVIIe siècle
Collection de M. Louis Gonse)

tains livres célèbres conservés aux Bibliothèques de Paris et du Caire. Les artistes persans, au contraire, s'adonnèrent dès l'origine à la représentation des sujets animés; ils excellèrent dans le portrait et dans l'illustration des Recueils de poésies et de contes. C'était chez eux une tradition qui remontait à l'époque sassanide.

Après les invasions mongoles, ils subirent l'influence de



MINIATURE PERSANE
XVIe siècle
(Collection de M. Henri Vever)

l'Extrême-Orient. Cette influence, surtout sensible pendant le siècle qui suivit la conquête, ne disparut jamais entièrement de leur art. Les miniatures du XIVe et du XVe siècle montrent souvent des figures isolées, tracées simplement au trait et se détachant sur le fond même du papier ou sur un fond uni. Le dessin, merveilleusement délicat et souple, rappelle celui des peintures de la Chine ou de la vieille école japonaise de Tosa. Quelques remarquables spécimens de cet art primitif ont été fournis par les collections de MM. Gonse, Bing et Raymond Kœchlin. Quand le peintre se risque à placer ses modèles au milieu d'un décor de nature, il superpose ses figures et les éléments de son paysage selon la manière chinoise de simuler la perspective, sans tenir compte de la différence de valeurs et d'échelle que produit l'éloignement. Une miniature, où l'on voit des femmes dans un jardin, appartient au musée de l'Union; sans les inscriptions qui l'accompagnent, on la prendrait pour un ouvrage exécuté en Chine.

Vers la fin du XVe siècle, une liberté et une vie toute nouvelle émancipent la peinture persane. Tout en continuant à créer des chefs-d'œuvre de finesse et de pénétration dans cet art du portrait où il excella toujours, le miniaturiste s'enhardit à traduire des épisodes de chasses, de guerres ou de romans d'amour en de véritables compositions qui deviennent des merveilles d'arrangement, de fantaisie et de couleur. MM. Kœchlin, Vever, Rouart et Leprieur exposent des scènes de cour, des chevauchées, des batailles, les unes admirables de grâce, les autres étonnantes de verve et de mouvement.

Il est parfois assez difficile de distinguer les miniatures hindoues des miniatures persanes. Les portraits notamment, surtout lorsqu'ils datent d'une époque assez ancienne, sont traités dans les deux pays d'une manière à peu près identique; ce n'est guère que d'après le type et le costume qu'il est possible de les classer. Cependant, certaines figures de cavaliers, dont le style magnifique évoque le souvenir des plus nobles fresques du quattrocento italien paraissent appartenir en propre à l'art indien. Les collections de MM. Gonse et Kœchlin en ont fourni de remarquables exemples. Dans le paysage la différence entre les deux écoles s'affirme assez nettement. Soit que les artistes de l'Inde aient eu un penchant plus marqué vers l'interprétation fidèle de la nature, soit qu'ils aient échappé plus tôt que leurs voisins à l'influence chinoise et connu davantage les peintures

d'Europe, leurs miniatures se reconnaissent à un réalisme tout particulier.

Tandis que les Persans traitent le paysage d'une manière purement décorative, recherchant avant tout les belles



MINIATURE HINDOUE
XVIII[e] siècle
(Collection de M. H. Aubry)

lignes et les belles harmonies, enluminant le sol, le ciel et les nuages de couleurs somptueuses ou de nuances exquises, mais toujours chimériques, les Hindous s'essaient à reproduire la nature telle qu'elle est et à donner aux



MINIATURE HINDOUE
XVII[e] siècle
(Collection de M. Bing)

yeux l'illusion de la vérité. Les lois de la perspective leur sont familières. Au lieu de disposer les uns au-dessus des autres tous les plans d'un tableau, ils s'appliquent à les mettre en valeur, à exprimer la fuite des rivières, l'étendue des prairies, la profondeur du ciel. Les figures qu'ils placent dans ce décor n'ont plus la grâce déliée des figures persanes; mais, quand elles atteignent au style que l'on admire dans certaines pièces de la collection Aubry, la miniature hindoue devient, en son genre, une sorte de chef-d'œuvre comparable à ceux de nos pays par le sentiment de l'atmosphère et des jeux de la lumière aux diverses heures du jour.

MAURICE DEMAISON.

Chronique des Ventes

J'ai à résumer dans cette modeste page le compte rendu des ventes qui ont eu lieu à Paris, à Londres et à New-York, depuis le commencement de l'année. Disposant de peu de place, je m'excuse à l'avance de cette brièveté de développements, laquelle m'est nécessaire si je veux passer en revue, le plus fidèlement possible, les prix importants auxquels ont donné lieu, pendant ce trimestre, tableaux ou objets d'art.

A Paris, la saison s'ouvrit, comme d'habitude, vers le milieu de février, et la première vacation intéressante fut la vente, par MM. Bernier, Paulme et Lasquin, d'objets provenant du château d'Eu, où l'on paya 40,000 francs quatre grandes tapisseries de Bruxelles du XVIIe siècle, à sujets de la guerre de Troie, et 15,000 francs pour un plat en faïence de Valence du XVe siècle, à décor bleu et reflets métalliques.

A quelques jours de date, MM. Chevallier et Bivort, et MM. Caillot et Mannheim procédèrent à la vente de la collection du comte d'Yanville, qui produisit 617,000 francs. On eut des surprises à ces vacations, et une moyenne de prix extraordinaire pour des porcelaines, des faïences, des bronzes, des émaux, etc. C'est là qu'un antiquaire acquit, pour 42,500 francs, un buste de Louis XV en porcelaine de Mennecy, dont on demandait 20,000 francs et qui avait fait seulement 700 fr. à la vente Turgot, en 1887. Autre surprise pour une tasse avec soucoupe et plateau en vieux Mennecy, décoré de médaillons sur fond vert à carrelages, que l'on poussa à 25,000 francs sur une estimation du tiers. A citer aussi un petit groupe en même porcelaine, vendu 8,000 francs, contre 440 francs à la vente du Sartel, en 1894, et une boîte en porcelaine de Tournay, payée 10,300 francs. Dans les faïences, deux grandes bouteilles en vieux Nevers gros bleu à décor blanc avec montures bronze anciennes firent 18,500 francs; une assiette de Rouen atteignit 3,000 francs, et une en Delft, à décor polychrome et or, 2,200 francs. Dans les objets de haute curiosité, le même emballement se manifeste, et l'on fait monter à 51,000 francs un groupe en cuivre battu du XIIIe siècle, représentant la Vierge portant l'Enfant Jésus, assise sur un siège en émail champlevé. Comme bronzes, un groupe, *Pan et Apollon*, vendu 1,100 fr. en 1891, trouve preneur à 19,300 francs.

Presque en même temps eut lieu la vente Queyroy, qui donna près de 280,000 francs, avec, comme adjudication principale, celle de 41,000 francs obtenue par une plaque en émail peint de Limoges, par Monvaerni, fin du XVe siècle. Une crosse en émail champlevé fait 12,100 francs, et une plaque analogue, avec ange en cuivre, monte à 8,800 francs, au lieu de 128 francs qu'elle avait fait en 1868. Quelques tableaux aussi, parmi lesquels deux dessus de portes en grisaille, par Chardin, que l'expert M. Féral estime 8,000 francs, et que l'on pousse cependant à 33,000 francs.

Les tapisseries sont toujours très recherchées. Le 22 février, Me Lair-Dubreuil et MM. Mannheim en présentent une des Gobelins, offrant Junon, de la Tenture des Dieux, d'après Audran, et en obtiennent 62,100 fr., tandis qu'une autre, du temps de Louis XII, fait 15,500 francs. Le 1er mars, le même commissaire-priseur adjuge 38,000 francs trois tentures d'Aubusson du XVIIIe siècle, à portiques sur fond blanc, dont M. Paulme demandait 35,000 francs, et une tapisserie Régence, d'après Bérain, atteint 24,000 francs. Enfin, au mois d'avril, les mêmes commissaire-priseur et experts vendent 40,100 francs sept tapisseries flamandes du XVIe siècle à sujets de chasse. A cette vacation passent encore une tenture flamande gothique, qui est payée 30,100 francs; deux tapisseries des Gobelins, d'après Coypel : *Esther* et *Tobie*, 30,000 fr., et un salon en tapisserie époque Régence à grandes fleurs, 36,500 francs.

Au mois de mars, on liquide la collection Kotschoubey. Des bronzes du XVIIIe siècle, fortement restaurés, se paient cher, notamment un grand vase en granit monté en bronze, qui atteint 16,500 francs.

A la vente Pares, un antiquaire espagnol, qui réalise son stock, on enregistre des gros prix pour des sculptures. Un retable en albâtre à sujets saints de la fin du XVe siècle, obtient le beau chiffre de 95,000 francs sur 100,000 francs que demandait M. Mannheim; une chapelle en pierre du XVIe siècle fait 25,100 fr.; une rampe d'escalier en pierre de la fin du XVIe siècle fait 20,100 francs, et une statue en albâtre, XVe siècle, 18,100 francs.

Enfin, du 11 au 15 mars, à la salle Petit, a lieu la première vente de la collection de feu Edouard Chappey, le grand antiquaire parisien décédé l'année dernière.

Cette vente de début, que dirigent MM. Chevallier, Lair-Dubreuil, Mannheim et Paulme et Lasquin, produit 451,973 francs. Aucun très gros prix, étant donné que les pièces les plus importantes ont été réservées pour constituer la troisième vente, fin mai.

Dans les porcelaines tendres de Sèvres, on paie 7,100 francs une corbeille ajourée avec plateau. Un cabaret fond rose à œils de perdrix bleues fait 6,500 francs, et un tête-à-tête 4,860 francs. Des tasses et des écuelles se vendent de 1,000 à 3,000 francs. Rien de saillant dans les autres porcelaines et objets de vitrine. Dans les meubles, le lot principal est un salon en tapisserie Louis XV à personnages et oiseaux, que l'on adjuge 27,250 fr.

Voyons maintenant les ventes de tableaux anciens et modernes.

Pour les anciens, on débute par vendre, le 7 février, un tableau de Romney : *Portrait de Mrs. Trelaunay*, pour 41,000 francs, sur une demande de 15,000 francs. C'est une surprise.

En mars a lieu la vente Porges, où M. Lair-Dubreuil laisse tomber son marteau sur le prix de 44,000 francs pour *l'Escarpolette*, par Antoine Watteau, dont M. Féral demandait 40,000 francs. Une *Vue de Nimègue*, par Van Goyen, monte à 29,100 francs. *Amour vainqueur*, de Boucher, à 14,500 francs; un *Portrait de femme*, par de Keyser, à 13,200 fr.

A la vente de la collection du comte A. de G..., faite en avril par Me Chevallier et M. Féral, on paie 18,000 francs un pastel, *Portrait d'homme*, par Latour, et 15,000 fr. un pastel de Perronneau. Un *Intérieur d'estaminet*, par Teniers, fait 17,000 francs; deux toiles décoratives, attribuées à Boucher, 16,200 francs; un petit *Portrait présumé de Mademoiselle Duthé*, 14,000 francs, et deux *Portraits de M. et Madame Necker*, par Duplessis, 14,500 francs.

Enfin, dans une vente d'estampes du XVIIIe siècle, deux épreuves en couleurs d'un tout premier état : *l'Aveu difficile* et de *la Comparaison*, par Janinet, d'après Lavreince, atteignent le prix, inconnu jusqu'à ce jour, de 17,400 francs.

Pour les tableaux modernes, on commence avec la vente de la collection de M. George Viau, qui produit 654,000 francs, sous la conduite de MM. Chevallier, Durand-Ruel et Bernheim jeune. C'est un Daumier : *le Drame*, qui tient la tête avec 28,100 francs, acquis par le musée de Berlin. Les impressionnistes gagnent beaucoup sur leurs anciens prix. Dans les Renoir : *la Tonnelle* fait 26,000 fr., *Ingénue*, 25,100 francs; *Diane chasseresse*, 20,000 francs; *Confidences*, 13,000 francs. Un Sisley : *la Seine à Port-Marly*, monte à 16,300 francs, et *l'Inondation*, du même, à 10,000 fr., contre 3,000 francs il y a dix ans. De même pour Claude Monet, dont on paie *les Glaçons* 17,500 francs. Pour des tableaux de Cézanne on fait des folies : une *Nature morte* grimpe à 19,000 francs; un paysage à 14,200 francs, alors qu'on l'avait payé 1,400 francs en 1899, et un autre paysage dépasse 11,000 francs. Un peu de faiblesse pour les pastels de Degas, qui restent au-dessous des demandes : *la Famille Mante* à 22,500 francs et *Danseuses au foyer* à 16,100 francs.

Quelque temps après a lieu la vente de la collection Charpentier, encore des œuvres de l'École impressionniste, que vendent MM. Chevallier et Bernheim. La chronique enregistre là une adjudication sensationnelle pour un grand tableau de Renoir : *la Famille Charpentier*, qu'un marchand pousse à 84,000 francs pour le compte du musée de New-York. Un autre tableau du même, *le Pêcheur*, fait 14,050 francs.

Entre temps, dans deux ventes, un tableau de Charles Jacque, des moutons, est poussé à 34,000 francs, et une petite toile de Gustave Moreau, *la Chimère*, est adjugée 26,000 fr. par M. Lair-Dubreuil, sur une demande de 20,000 francs faite par M. Haro.

J'ai bien peu de place pour parler de l'étranger.

A Londres, au mois de mars, on fait monter à 66,000 francs un grand vase en porcelaine de Chine de la famille verte sur fond noir; une grande table-bureau, époque Louis XVI, fait 42,000 francs; une autre, époque Louis XV, 20,000 francs, et trois tapisseries de Bruxelles, 36,750 francs.

A la vente Massey-Mainwaring, on paie 34,000 francs deux statuettes en bronze par Pigalle, et 26,250 francs pour un groupe en Saxe de la comtesse de Kossel avec son chien. Une *Vue de Venise*, par Canaletto, trouve preneur à 22,300 francs. Le même jour, on vend 30,000 francs un manuscrit du XVe siècle. Enfin, à la vente Lewis Hill, on donne la coquette somme de 100,000 francs pour une commode époque Louis XV avec bronzes de Caffieri.

A New-York, on a dispersé plusieurs grandes collections de tableaux anciens et modernes, dont je ne puis citer que les très gros prix.

En janvier, c'est une vente où passe *les Moissonneurs*, de Jules Breton, que l'on paye 200,000 francs. Un tableau de Schreyer fait 50,000 francs, et un Daubigny 31,500 francs. A la vente Henry, on pousse à 32,500 francs *le Retour à la ferme*, par Troyon; *le Départ pour le marché*, du même, à 80,000 francs; *Effet de soleil*, par Rousseau, à 108,000 fr. On donne encore 120,000 francs pour *les Compères*, par Corot; 103,000 francs pour *la Rivière*, du même, et 75,000 francs pour un pastel de Millet.

Vient ensuite la vente Fishhof, où un *Portrait de Madame Adélaïde*, par Nattier, fait 117,000 francs, au lieu de 33,000 francs qu'il avait été adjugé à la vente Lelong, à Paris. Un Fragonard se paye 67,500 francs, et un *Portrait du marquis de Landwone*, par Gainsborough, 62,500 francs. Comme modernes, un Corot, *Don Quichotte*, atteint 115,000 francs.

Enfin, à la vente Bronson, un tableau par Alma Tadema, *les Bains de Caracalla*, est acquis pour 100,000 francs, et un tableau de Turner, *Battle of the Nile*, pour 125,000 fr.

A. FRAPPART.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

1907 JUIN N° 66

LES ARTS



PUBLIÉ PAR
GOUPIL & CIE
ÉDITEURS
IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT
& CIE ÉDITEURS
IMPRIMEURS
SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS
D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**

INFORMATIONS FINANCIÈRES

En rédigeant cette première *Information financière*, nous tenons à dire, d'une manière nette et précise, quel sera le but de nos informations.

Il est très difficile, pour ne pas dire impossible, au public de se former une opinion sincère sur les affaires qui lui sont présentées chaque jour, parce qu'il possède rarement la compétence et les moyens d'information voulus pour discerner dans les arguments qu'on lui apporte ceux qui sont justes de ceux qui procèdent d'un optimisme de commande.

Nous pensons donc que nos études sont appelées à lui rendre de réels services, parce que :

1° Nous n'admettrons dans nos colonnes que des affaires se recommandant d'un patronage absolument sérieux.

2° Nous choisirons dans ces affaires celles qui, soit par leurs garanties intrinsèques, soit par leurs chances d'avenir, offriront aux capitaux les meilleures chances de sécurité ou de plus-value.

Nos moyens d'information, tout particuliers, nous permettent d'affirmer que, si nous nous trompons quelquefois *(errare humanum est)*, ce sera plutôt la faute de circonstances accidentelles exceptionnelles que celles des hommes.

En tout cas, à côté des pronostics favorables des affaires que nous étudierons, nous nous ferons un devoir d'en présenter aussi les aléas, afin que chacun puisse juger, dans la plus large mesure possible, des risques à courir !

Ceci dit, une fois pour toutes, le lecteur nous excusera, faute d'espace, de rédiger nos *Informations financières* dans un style excessivement sobre et concis, presque télégraphique.

The South American Goldfields Limited. — Société constituée le 4 mars 1904, actuellement au capital de £200,000, soit 5,000,000 de francs, divisé en 200,000 actions de £1, dont 180,000 sont émises à ce jour.

Son Conseil d'administration, composé de personnalités les plus honorables, a comme président Mr. E. Muller, de la banque Henrotte & Muller.

Cette Société possède en Guyane française des concessions de plus de 25,000 hectares dans les régions aurifères riches de la Colonie.

Depuis trois ans, elle a entrepris de démontrer que le dragage des alluvions aurifères de la Guyane française pouvait donner, comme dans la Nouvelle-Zélande et la Californie, des résultats très rémunérateurs. (Teneur qui est de 3 à 8 francs le mètre cube en Guyane française, au lieu de 60 à 80 centimes le mètre cube dans les pays étrangers.)

Après de nombreux essais et une mise au point assez longue, une première drague fonctionne et donne un rendement de 20 à 25,000 francs par mois.

Une seconde drague, beaucoup plus puissante et construite avec l'expérience de la première, doit fonctionner en juillet prochain. La Société en attend un rendement net de 40 à 50,000 francs par mois.

Les ressources de la Société permettent d'établir encore quatre autres dragues dans un délai relativement rapide de deux années, de telle sorte que l'on peut prévoir, en prenant comme point de départ de l'exploitation le mois de juillet 1907 :

1° Pour 1907/1908, une production de 60 à 75,000 francs par mois pour deux dragues.

2° Pour 1908/1909, une production de 140 à 175,000 francs par mois pour quatre dragues.

3° Pour 1909/1910, une production de 220 à 300,000 francs par mois pour six dragues.

Quelque brillants que paraissent ces résultats, ils semblent pouvoir être considérés comme le prélude d'autres résultats beaucoup plus importants.

La Guyane est incontestablement un des pays aurifères les plus riches du monde ; mais elle jouit d'une réputation déplorable : fièvres paludéennes, manque de main-d'œuvre indigène, absence totale de moyens de transport, population de forçats, etc., etc., autant d'épouvantails qui ont éloigné jusqu'ici les capitalistes de cette région ; un article documenté de M. Galmot dans le journal *le Temps* du 5 juin courant met fin à cette légende, et les ingénieurs de la « South American Goldfields Limited » appuient cette appréciation de faits et de résultats.

On peut donc prévoir que la « South American Goldfields Limited » va bénéficier du développement de l'exploitation aurifère en Guyane, notamment par la constitution de filiales susceptibles de donner des bénéfices supplémentaires considérables ; nous savons que des pourparlers sont engagés à cet égard.

Enfin, une exploitation filonienne par bocard et pilons, qui avait été abandonnée avant la découverte de la cyanuration, semble devoir être reprise et constitue pour la Société une réserve intéressante pour l'avenir.

Les aléas inhérents à toute affaire d'exploitations aurifères paraissent réduits au minimum, tandis que les espérances qui reposent sur cette affaire sont multiples et considérables.

Aux cours actuels, on peut entrer dans cette valeur avec prudence, mais avec grandes chances d'une très importante plus-value d'ici deux ou trois ans, et peut-être à brève échéance !

P.-S. — La **South American Goldfields** a fait une récente émission à 50 francs ; elle a été introduite à ce même prix. Au moment de mettre sous presse, nous apprenons que, sur les mauvaises dispositions du marché, elle cote actuellement 30 à 35 francs.

Notre principe est de ne jamais nous occuper que du *fonds présent* et des *perspectives d'avenir* d'une valeur. Nous nous désintéressons presque complètement des cours, du moment qu'ils ne nous semblent pas surfaits par la spéculation. Toutefois, quand, pour des motifs purement temporaires, un titre que nous estimons intéressant à 50 francs tombe à 30 et 35 francs, nous croyons pouvoir appeler particulièrement l'attention de nos lecteurs sur des cours occasionnels qui doivent augmenter l'intérêt de nos communications dans une importante proportion.

VERAX.

LES ARTS

N° 66 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Juin 1907



Photo Braun, Clément & Cie.

J. BAIL. — COIN DE LINGERIE CHEZ LES DAMES HOSPITALIÈRES DE BEAUNE

(Société des Artistes français)

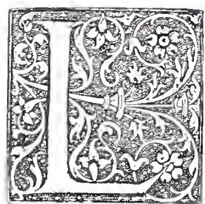


Photo Crevaux.

HENRI MARTIN. — CRÉPUSCULE

LES SALONS DE 1907

Société des Artistes français



L'ÉPARPILLEMENT des volontés que nous déplorions à la Société Nationale est moins sensible au Salon de la Société des Artistes français. Par contre, il y a plus de monotonie dans les œuvres exposées. La direction imprimée par les premiers rôles est étroitement suivie par les disciples. Beaucoup parmi ceux-ci n'osent se libérer qu'après l'obtention des médailles. Mais, pour la plupart, l'heure des initiatives heureuses est alors passée. L'empreinte demeure ; ils ne sont, à jamais, que le reflet affaibli de tel ou tel.

Ce que l'on constate sans regret, par exemple, c'est la disparition progressive des grandes toiles. Les peintres renoncent à prouver leur valeur en peignant au mètre carré. Certains, cependant, s'entêtent. Ainsi, M. Glaize, auteur d'un *Enfer*, sans accent; M. Laparra, dont *le Piédestal* perd toute signification par suite de la confusion de la scène. Il faut se réjouir, en revanche, des efforts faits par quelques artistes pour réaliser des œuvres vraiment décoratives, équilibrées dans leurs lignes et harmonieuses dans leurs colorations. Telles apparaissent : *Romainville en 1900*, de M. Enders; *les Vendanges*, de M. Carré, où le caractère essentiel du paysage est souligné de très justes valeurs; *Lunch dans un parc*, de M. Tardieu, habile transposition de site et de personnages; *la Visite du président Fallières à l'Exposition des Industries textiles de Tourcoing*, épisode panoramique, bien dans l'atmosphère, dû à M. Grau, qui a su varier l'effet en atténuant ou en accentuant par des jeux de lumière, la signification de certains groupes.

M. Henri Martin a fait, toutefois, œuvre autrement essentielle dans deux grands et beaux panneaux, où la poésie du sujet est soulignée par la magie des colorations : *Crépuscule* présente, dans le recueillement du soir, un vieux berger dont la silhouette éclairée par les roses rayons d'un soleil mourant se découpe en lumière sur le haut d'une falaise dominant une mer dont le flot, déjà, s'assombrit; *la Vie champêtre* réunit en un pré piqué de grands arbres et doré de soleil une famille venue à la rencontre du père, dont le labeur s'achève.

Dans un autre ordre d'idées, il convient d'apprécier favorablement l'effort donné pendant plusieurs années par Édouard Toudouze. Chargé de raconter dans une série de cartons de tapisseries destinées à décorer la grand'chambre du Parlement de Rennes, les fastes de l'histoire de Bretagne, il a paré ses compositions d'archaïsme moderniste. Dans celles des tapisseries qui sont exécutées, l'effet voulu par l'artiste demeure. A peine souhaiterait-on, à côté de rouges puissants, la présence d'une autre solide couleur, un bleu profond, par exemple, qui eût aidé à équilibrer les tonalités et à découper plus nettement les silhouettes.

Je ne trouve pas la même « lisibilité » dans le somptueux panneau — destiné, semble-t-il, à être exécuté, lui aussi, en tapisserie — où M. Albert Maignan raconte un épisode de la conquête de la Toison d'or : *le Poison de Médée*.

Pendant que l'on tisse aux Gobelins des tapisseries d'après les cartons qu'il a exécutés à la gloire de Colbert; que la municipalité de Toulouse fait maroufler les décorations qu'elle lui commanda pour son Capitole, Jean-Paul Laurens se repose en crayonnant une nocturne collision de *Guelfes et Gibelins*, d'un dramatique effet, et en peignant *la Chronique*, où demeurent ses habituelles qualités d'exécution. Avec un constant bonheur, M. Joseph Bail présente, toutes blanches dans leur lingerie caressée de soleil, *les Dames hospitalières de Beaune*. Pour ses identiques qualités de recueillement on mentionnera ici une œuvre plus modeste : *le Bénédicité de l'aïeule*, de M. Désiré-Lucas.

M. Rochegrosse, le triomphateur de l'an passé, envoie deux petites compositions, dont l'une, *le Bain de l'impéra-*



Photo Moreau & Cie.

FRANÇOIS FLAMENG. — « SOIR DE MAI » ; PORTRAIT DE Mlle F. F...

(Société des Artistes français)



LÉON BONNAT. — PORTRAIT DE M. PADEREWSKI
(Société des Artistes français)

trice Théodora, sans avoir un mérite transcendant, est supérieure à l'autre : *Ambassadeurs barbares à la cour de Justinien*. Combien je préfère, pour la distinction de l'arrangement, la richesse des tonalités et les qualités de lumière, *le Jardin de Bérénice*, de M. Gorguet! Je regrette, toutefois, que ce dessinateur, habituellement précis, ait négligé d'accentuer la physionomie de Bérénice, un peu flou dans le décor enchanteur. Trop de précision, par contre, compromet la gracieuse composition que M. Gervais a intitulée *le Miroir*. Il s'agit d'une vasque d'où s'échappe une eau limpide. Deux élégantes créatures, mi-nues, contemplent les lignes de leur buste, la grâce de leur sourire dans ce miroir improvisé. Moderniste aimable, M. Paul Chabas envoie un *Premier bain*, qui a les qualités de ton, mais non la vigueur des triomphants *Joyeux ébats*. Sa valeur comme portraitiste s'affirme, une fois de plus, dans le portrait de *Mademoiselle M. M...* M. Aimé Morot a groupé dans une même toile deux adorables fillettes blondes. Mais pourquoi ce dessinateur nerveux, cet ami des tonalités franches a-t-il peint un lion mélodramatique beurré de bitume et nourri de laques?

Deux petits portraits sentimentaux sont titrés par M. Jules Lefebvre, *Giovannina* et *Marguerite*. Je leur préfère la gracieuse créature toute claire dans son peignoir blanc, à fleurs, qui a inspiré à M. Tony Robert-Fleury, *Douce pensée*.

C'est à M. Bonnat qu'échoit habituellement la mission de portraiturer les présidents de la République. Ses effigies sont véridiques. Celle de M. Fallières l'est presque trop, dans sa pose affaissée, bonhomme, très naturelle. Constatation, mais non critique. Un tel portrait sera un document précieux pour les historiens de l'avenir. On aime pour sa belle franchise et l'intellectualité qui s'en dégage, l'effigie de Paderewski, due au même artiste. M. Bordes, qui a peint, outre un expressif portrait de femme, le portrait de M. Cornély n'avait pas, devant lui, un modèle idéal. Mais il a sauvé la mise en exprimant supérieurement l'esprit qui illumine la physionomie du célèbre journaliste. Mademoiselle Delasalle a signé un bon portrait de *Madame G. L...* et celui, à mi-corps, du peintre Pierre Prins.

Quand on va d'un portrait de femme à un autre portrait de femme et qu'on examine ces visages figés dans le même sourire, qu'on apprécie ces robes froufroutantes indiquées avec maëstria, mais pareillement, la mélancolie prend parfois. Les artistes célèbres qui les signèrent semblent avoir exécuté un travail mécanique. Leur esprit a été préoccupé de flatter la cliente et leur main, de faire valoir les falbalas. Ils se résignent à de telles exigences. Bien peu, parmi eux, donnent l'impression d'avoir eu la curiosité de leur modèle. Et voilà pourquoi ces physionomies, sous l'éclat apparent, révèlent si peu de vie, de volonté, malgré le grand nom qui se lit au coin de la toile.

Alors on songe aux effigies émouvantes, spirituelles, que peindraient des artistes moins achalandés. Ceux-ci auraient le temps d'étudier le modèle, de comprendre, de se passionner. Mais il faudrait que ces belles dames consentissent à choisir elles-mêmes leur peintre, celui dont la couleur, les habituelles tonalités s'assortiraient le mieux à leur beauté. Une femme d'élite, Madame Aurel, a écrit : « Vous me dites de certains mots qui me vont mieux que la robe qui va le



JULES LEFEBVRE. — GIOVANNINA
(Société des Artistes français)



TH. CHARTRAN. — PORTRAIT DE Mme P...



TONY ROBERT-FLEURY. — DOUCE PENSÉE
(Société des Artistes français)

mieux. » Ah! les peintres qui diraient « certains mots » avec leur pinceau! M. Paul Chabas en fut un parfois. M. Darrieux, M. Lavergne, M. Ivanovitch, M. Cazaban atteignent à l'expression subtile cette année.

Revenons aux célèbres : on ne saurait rien dire de nouveau en ce qui concerne M. Dawant, peintre de genre et portraitiste, selon qu'il lui plaît, et M. Baschet, qui a peint deux remarquables portraits d'hommes, son père et M. Tony Robert-Fleury, et pastellé les effigies de *Madame L...* et de *Mademoiselle A.-M. B...*, blanche et gracieuse. Inutile, n'est-ce pas, d'insister sur M. Chartran, qui expose le portrait de *Madame P...*, et dont les mérites sont reconnus dans les deux hémisphères et même à Rome. *Mademoiselle F. F...*, *Madame M...* se sont fait portraiturer avec de belles robes dont l'éclat est supérieurement rendu par M. François Flameng; *Madame O. de R...*, la *comtesse C...* et *Mademoiselle J...* ont eu raison d'avoir confiance dans la brosse soigneuse de M. Ferrier. *Mademoiselle L. U...* a posé devant M. Humbert qui l'a représentée séduisante à souhait, et *Madame P. D...*, devant M. Cormon qui envoie aussi un portrait de sa fille *Madeleine*. M. Cormon a peint quelques-uns des meilleurs portraits de ce temps, par exemple certain Henry Maret qu'une effigie du même écrivain exposée cette année n'évincera pas. M. Patricot fait surgir de blancs et de gris argentés le visage de la *Comtesse Cheref-Ouroussoff* et M. Lauth pare de mystère la grâce de *Mademoiselle L. de L...* Certaine *Dame en bleu* a fait un bon choix en s'adressant à M. Fuchs. Le petit portrait de femme de M. Bouchor est excellent.

M. Ernest Laurent divise le ton. Ce procédé, rude avec d'autres, se résout chez lui en harmonies d'un charme infini. Le ton ne vibre pas, mais s'enveloppe de mystère. Toutes choses qui vont bien aux physionomies de *M. et Mme P. J...*

Les incidents de la vie élégante sont ici racontés par une élite d'artistes sensibles à la grâce d'une attitude ou à la féerie des lumières exaltant la beauté des mondaines parées pour les fêtes, pour l'amour. Le plus complètement doué d'entre eux, M. Charles Hoffbauer, fait luire dans l'écrin d'un restaurant londonnien une créature d'élite dont la chair, échappée d'un fourreau de satin, de dentelles et de perles, reçoit la caresse des demi-lumières éparses sur les tables ou tamisées par un grand vitrail qui transfigure les clartés venues du dehors. M. Etcheverry, qui raconta naguère, et si élégamment, certaines défaillances mondaines par les soirs de fête, suit cette année ses gracieux modèles sur les plages de Biarritz et de Trouville. Période de repos. Les âmes se recueillent et les liens familiaux se resserrent. A l'abri des parasols et des tentes, les élégantes brodent, surveillent les jeux des babies. Harmonie de cœur, harmonie de nature délicatement exprimées. Mais le ciel se couvre, la bourrasque surgit, renverse parasols et tentes. C'est un sauve-qui-peut général, une envolée de jupes, de plumes, de rubans que M. Etcheverry exprime d'une façon amusante dans *le Coup de vent à Trouville*. M. Avy saisit dans *Déjà, le jour!* la mélancolie d'une fin de souper au petit jour, angoissante minute durant laquelle les plus ardents ne peuvent échapper au frisson avant-coureur des matinales clartés. Dans une tonalité maladive qui lui est particulière et qui a du charme, M. Ridel présente une voluptueuse baigneuse que l'arrivée intempestive de cygnes chasse de l'étang dont l'eau caressait sa nudité. Une femme passe; elle est tout jeunesse, tout sourire. Son auteur? M. du Gardier, qui expose une autre bonne peinture, un effet de lumière bien franc : *Gondoles. Le Potin*, de M. Cayron, assemble de jolies femmes. M. Debat-Ponsan réunit d'autres gracieuses femmes *A bord de la Suzon* et donne une bonne interprétation de nature dans sa rustique *Impression d'été sur la Loire. Les Danaïdes, Saint-Germain-l'Auxerrois* rappellent un Sabatté que le séjour de Rome a gâté. De la lumière et de la poésie dans *l'Idylle* de M. Loys Prat, qu'il ne faut pas confondre avec M. Louis Prat, auteur d'une savoureuse petite toile, *Intérieur*.

Quelques Cènes. La plus émouvante a pour auteur M. Moser. Le Christ est vu de dos. Tout l'intérêt se porte sur les disciples dont les physionomies expressives reflètent la pensée du Fils de Dieu. Il est regrettable que cette idée heureuse soit exprimée dans une couleur sombre qui fait ressembler ce tableau à une toile enfumée, oubliée en quelque musée. Je ferai la même critique aux peintures vigoureuses, intéressantes par certains côtés, mais trop « musée » de MM. Sutton et Le Roy d'Étiolles.

Il est entendu que les sujets choisis par M. Devambez sont toujours pittoresquement traités. Il le prouve dans *l'Assaut* et *la Place Pigalle*. Mais combien semblent frivoles ces anecdotiques compositions lorsqu'on leur oppose une toile comme *le Soir de Fête*, de M. Adler, encore que cette œuvre ne soit pas complètement au point. Il faut aussi placer parmi les peintres d'avenir M. Jonas, le portraitiste précis des *Marguilliers* et le dramaturge des *Roufions*, épisode de grève en pays minier, et aussi M. Jamois qui se

révèle dans un excellent tableau : *Sortie d'hospice à Lille.*

Bonnes peintures, *la Foire de la Madeleine à Argenton-sur-Creuze* de M. Maillaud, *le Troupeau en marche* de M. Capgras, *la Vie champêtre* de M. Dupuy, *l'Intérieur de pêcheurs en pays bigouden*, de Madame Gonyn de Lurieux.



G. ROCHEGROSSE. — AMBASSADEURS BARBARES A LA COUR DE JUSTINIEN

Paul-Louis Courier conseillait à Madame Pigalle, sa jolie cousine de Lille, d'éviter les récits dramatiques, la délicatesse de son sourire gâtant tout. Il eût donné, je crois, le même avis à Mademoiselle Rondenay qui, ayant peint avec un délicat sentiment un expressif portrait de jeune fille, a voulu forcer son talent dans *les Trois-Huit*, triptyque qui ambitionne de résumer la vie ouvrière.

Une toile de M. Pierre Calmettes permet aux lecteurs du *Lys rouge* de pénétrer un moment dans l'artiste petit hôtel où Anatole France accumule tant de précieux bibelots. M. Montassier a su exprimer l'âme de certaine salle de l'hôtel de Cluny.

Venise a des fervents. Qui s'en étonnerait ? Les uns sont tentés par son atmosphère. Le meilleur d'entre ceux-ci est M. Duprat, qui a peint une œuvre excellente : *Vers le soir;* les autres sont pris par la poésie de ses palais, de ses canaux, tel M. Bompard, qui arrive à une grande intensité de lumière dans *le Pont de Marbre;* tel M. Léonce de Joncières qui, dans sa grande toile, *Sur le sillage de Musset*, a exprimé le ravissement d'un couple jeune, l'ami et l'amie, serré au fond d'une gondole dont la sombre et fine silhouette glisse sur le Grand Canal entre deux files de palais ; d'autres encore s'essayent à ressusciter l'intimité de la vie vénitienne d'autrefois, de la vie vénitienne chère à Longhi. M. Saint-Germier met dans ses évocations du passé infiniment de talent.

Si *les Bergers des Abruzzes* de M. Guétin n'ont pas de caractère bien particulier, il n'en est pas de même de *la Marraine*, femme de Scanno (Abruzzes), dont Mademoiselle Marguerite Delorme, dans une toile d'une jolie lumière, a fixé les traits étranges et doux. Accroupie, corsage noir, tablier de soie rose, « la Marraine » présente le nouveau-né, petite momie expressive enserrée dans un maillot blanc à fleurs. On connaissait jusqu'ici de Mademoiselle Delorme des dessins très beaux, mais point encore une toile aussi lumineuse et d'une telle qualité de ton.

M. Louis Cabanes a peint adroitement, sans recherche théâtrale, une scène historique : *Signature de la paix d'Alais (1629).*

M. Fouqueray, historiographe des fastes de la marine révolutionnaire, évoque l'agonie héroïque du *Ça-Ira* au combat du cap Noli, 24 ventôse, an III. M. Boutigny réserve sa sympathie aux armées de terre et raconte pittoresquement *l'Entrée de l'armée de Pichegru à Amsterdam.*

Les traditions de la grande école paysagiste qui honora l'art français au milieu du XIXe siècle sont perpétuées par l'infatigable maître Harpignies représenté cette année par deux œuvres caractéristiques : *Souvenir du Cap Martin, les Oliviers à Menton.*

Ce maître mis à part, très haut au-dessus des phalanges d'habiles, on constate deux courants dans l'école moderne de paysage. Les véristes présentent la nature telle qu'elle apparait dans la lumière diffuse et acceptent comme bon, tout motif, pourvu qu'il y ait un arbre, une colline, un peu d'eau, un ciel. Ils réussissent à rendre, au moyen de virtuosités de palette, l'écorce de l'arbre, le frémissement de la feuille, le miroitement de l'eau qui fuit. MM. Guillemet, Dameron, Rigolot, Biva, Nozal, René Fath ont acquis à cet exercice gloire et fortune.



HARPIGNIES. — SOUVENIR DU CAP MARTIN
(Appartenant à MM. Arnold et Tripp)

Les idéalistes, eux, se préoccupent de choisir le site, de révéler la poésie de l'heure. Tel, M. Pointelin que représentent supérieurement *Côte moussue* et *Matin*, tels ces luminaristes très près de M. Henri Martin, qui s'appellent Loubat et Rémond, tel aussi M. Pillot, auteur d'une *Nuit d'août* qui a du charme.

M. Morlot est hésitant entre les deux parties. Il s'affirme surtout en des aquarelles, *Montarlot, Lever de lune à Bourbonne*, très supérieures à ses peintures.

Si, en dehors de toute préoccupation, on désire respirer à pleins poumons, s'imprégner d'air et de lumière, il faut s'arrêter devant les *Ombres portées*, de M. Tkachenko.

La lumière d'Afrique, les indigènes de notre Algérie, du Maroc, du désert sont prétextes à maintes œuvres qui passionnent toujours. Ne retrouvons-nous pas en elles un peu du mystère, de la poésie dont sont parées ces terres, où

la lumière, la vie, la végétation ont une intensité, une robustesse inconnue à notre vieux sol ?

Quoi de plus étrange que cette *Fête nègre à Blidah* de M. Bridgmann, de plus attirant que cette *Fantasia* dont M. Clairin est le conteur? Le même artiste fixe une impression d'autrefois dans son *Marché à Madrid, en 1868*, où les yeux des paysans castillans luisent sur le passage d'une Manola parée et fardée. Voici encore *les Prisonniers arabes à l'heure de la soupe* de M. de Richemont, le lumineux *Marché de Sfax* de Madame Lucas-Robiquet, *le Désert* évoqué par M. Cabanes à l'heure où le soleil se retire du sol et baigne les montagnes lointaines de lueurs roses.

Des *Fleurs de printemps* soutiennent le juste renom de M. Quost. L'habileté de M. Rivoire et de Madame Anna Zuber s'affirme en d'expertes aquarelles auxquelles nous préférons cependant, pour leur dessin ferme et délicat, les belles et sincères études de fleurs de Mademoiselle Marcelle Lambrette.

Des œuvres âpres, acides, tranchant par les types, le rendu, la lumière avec la production ambiante signalent des peintres étrangers, de bons et vigoureux artistes venus de partout. Les peintres espagnols sont surtout remarquables. Aucun n'a, certes, l'âpreté de Zuloaga, mais des qualités autres recommandent *l'Andalousie,* de M. Ribera, belle page de lumière et d'amour ; les étranges bohémiens, escortés de gendarmes catalans : *Mozos de escuadras* de M. Vazquez ; *les Gitanes* de M. Torrès. Les Espagnes de M. Bergès et de l'habile M. Zo s'en affadissent d'autant, encore que son *Jeu de pelote* soit une bonne toile.



Photo Moreau & Cie.

PAUL CHABAS. — PREMIER BAIN

La production anglo-américaine est recommandée par *le Samovar* et *les Poissons rouges*, de M. H.-S. Hubbel ; *Rose*, où Mademoiselle Greene-Blumenschein marie l'ingénuité de Chardin à la fraîcheur de Renoir; *la Visite*, de M. Miller ; *la Poupée mise à l'écart*, de M. Fr.-G. Carpenter, œuvre exquise. Le sentimentalisme anglais apparaît dans les diaphanes apparitions si gracieuses et si peu sensuelles qui animent *le Jardin de Cupidon*, de M. Lorimer ; dans les sourires d'enfants qui illuminent *Sept ans aujourd'hui !* de Madame Vedder-Roos ; dans *Poètes sont ceux qui aiment*, de Madame Alma-Tadema, à qui sa fille, Miss Anna, gentiment, donne la réplique dans cette aquarelle titrée : *Tout à donner*.

Peut-être a-t-on trop dit que les recherches neuves étaient systématiquement proscrites des Salons officiels et principalement de celui-ci. Je considère comme une toile franchement moderne *l'Œillet rouge*, de M. Cauvy, qui a si curieusement échantillonné et fait chanter des tons vifs et francs. M. Rudolf Quittner, auteur d'une autre œuvre très moderne, *Aux Bords du fleuve*, s'avoue élève, *uniquement,* de Camille Pissarro. Enfin, *les Vampires*, étude de nu d'un

sensualisme aigu et si raffinée de coloration, due à M. Csok, doit plus aux rapports de ton de Cézanne et aux nus de Renoir qu'aux méthodes académiques.

Les miniaturistes des XVIIe et XVIIIe et ceux de la première moitié du XIXe siècle ont laissé des portraits spirituels et de dessin ferme, qui font le bonheur des esprits délicats, tant ils sont parlants, indiscrets. Cet art est tombé très bas. Peut-être sied-il, toutefois, de nommer les quelques artistes, des femmes, qui perpétuent avec un certain talent les bonnes



Phot. Moreau & Cie.

V.-A. TARDIEU. — LUNCH DANS UN PARC

(Décoration pour une salle à manger)

traditions. Un seul nom méritait d'être signalé à la Société Nationale des Beaux-Arts, celui de Madame Rossert. Il y a plus de choix aux Artistes français, où l'on retrouve Mesdames Debillemont-Chardon, Pomey-Ballue, Charbuy-Caudron et Mademoiselle Dick-Dumas.

Quelques étrangères apportent, dans l'exécution des miniatures, une note peut-être supérieure. Par exemple, Mesdames Maria-J. Strean, Mary-F. Bill, Mademoiselle Martha Baker, dont la *Jeune fille aux cheveux rouges* est tout à fait remarquable.

CHARLES SAUNIER.



Photo Moreau & Cie.

WINTERHALTER. — S. M. L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE
(Collection de Madame Gardner)

Portraits de Femmes à Bagatelle



Jamais, même au temps où le comte d'Artois, de galante mémoire, recevait en son charmant pavillon de Bagatelle les aimables personnes qui venaient visiter les charmilles ombreuses de la « petite maison », on n'y vit autant de jolies femmes assemblées qu'au mois de mai 1907. Je m'empresse d'ajouter que les trois cents jolies femmes hospitalisées à l'heure présente à Bagatelle, en leurs plus fastueux atours, poudroderizées et décolletées, sont des portraits notoires du second Empire, voire du règne de Louis-Philippe.

La Société Nationale a pris l'excellente initiative de combiner une « rétrospective » des peintres de la femme française. La chose est ravissamment aménagée. Dans les petits salons clairs et gais, dans les péristyles spacieux et les boudoirs et les rotondes ornées de fines boiseries, la peinture prend un air d'intimité précieuse. Il est permis d'ajouter que, en dépit des meilleurs Ricard et des plus savoureux Bastien-Lepage, le plus beau tableau est encore celui que l'on contemple en s'accoudant à la fenêtre, d'où l'on découvre avec délices les frondaisons, les bosquets et les taillis des verdures éternelles.

L'art du portrait, tout d'analyse, convient à merveille au tempérament français. La sagacité psychologique, la pénétration, l'observation aiguë des sentiments nuancés qui affleurent sur un visage sont, depuis Clouet jusqu'à La Tour, et de Philippe de Champagne à M. Degas, les mérites éminents des portraitistes de notre race. Ils savent, tout comme Holbein le jeune, Antonio Moro, Velazquez, Titien, Ver Meer ou Rembrandt, qu'un portrait ne doit pas être une copie littérale, que l'imitation doit se subordonner à l'expression, et qu'une image n'est ressemblante — cette fameuse ressemblance impérieusement exigée par le modèle ! — que si elle vit, que si elle « parle ». « Un portrait, disait Carrière, est un aveu. » Il faut que le peintre force son modèle à avouer.

Passons en revue, par ordre d'ancienneté, les effigies les plus curieuses. Voici Riesener d'abord qui a tracé de *Madame Riesener* une délicate image ; le Badois Winterhalter, analyste attitré des beautés officielles de la cour de Napoléon III, *la Comtesse de Castiglione*, *la Duchesse de Morny*, *la comtesse de Las Marismas ;* son portrait de *l'Impératrice Eugénie* est d'un arrangement ingénieux. Talent aimable et mièvre, qui eut une vogue prodigieuse auprès de nos aïeules.

Une grande figure de Courbet, *Marie Crocq*, dite *la Femme aux gants*, montre le magnifique ouvrier, massif et simpliste, qui réagit contre l'ingrisme dégénéré et abâtardi, et sut donner libre cours à sa verve grasse et large.

Couture, faux grand peintre, l'homme des orgies romaines d'atelier, des pseudo-Tintoret, ce Titien de l'Ecole, est bien plus attachant par sa *Tête de femme*, d'une rousse aux yeux bleu clair, qu'en ses *Romains de la décadence*. De Manet, enfin, le saint Jean-Baptiste de la peinture moderne, « qui peignait mystérieux dans le clair », l'on nous donne à voir le vif et intelligent portrait de *Madame Zola ;* c'est une œuvre de mérite, magistrale pochade plutôt que réalisation définitive ; du même Manet, un portrait étrange et d'un faire libre.

C'est ensuite Cabanel, Baudry et Delaunay. De ces trois illustres artistes, Delaunay est la personnalité la plus accusée. Élie Delaunay a une volonté ferme et tenace, à la Bronzino ; sa loyauté d'observation est impeccable ; de son dessin coupant, analytique, de son coloris délié, aux rapports subtils, mais pourtant chaleureux, il restitue la grâce avenante, la joliesse élégante de *Madame Toulmouche*. Un de ses chefs-d'œuvre les plus accomplis est le profil pensif de *Madame Desvallières ;* l'harmonie des roses du visage, des gris du chinchilla et du fauve du gant est, en ce beau portrait, d'un dandysme exquis.

Cabanel, si déchu de son piédestal où le hissa l'École, demeure pourtant, en dépit de tant de nus artificiels et d'une mythologie qui n'émeut guère, un portraitiste touchant. On peut discuter la majesté froide de la très belle *Madame Paton*, correctement idéalisée selon les canons de l'Académie, mais le regard méditatif de *la Marquise de Vallombrosa* interroge, séduit et fascine.

Baudry, esprit inquiet, tourmenté, indécis, qui n'osa point se libérer de la hantise obsédante des maîtres de la Renaissance et que terrassa l'écrasant labeur de ses trente décorations de l'Opéra, est représenté par les portraits connus et classés de *Madame Vasnier* et de *Madame Bernstein*.

Vous goûterez ensuite l'art de deux artistes morts prématurément, Bastien-Lepage et Henri Regnault. Bastien, dont vous apprécierez la probe effigie de *Madame Alexis Godillot*, eut la compréhension sympathique et profonde des êtres frustes et spontanés. Nul n'a oublié le double portrait de son père et de sa mère qu'il fit, à l'âge de vingt-neuf ans, avec une naïveté scrupuleuse digne des Primitifs. Les portraits dus à Bastien-Lepage sont d'une souple et sûre pratique, d'un métier précieux et d'une intense énergie d'expression physionomique. Le portrait de sa mère est savant à la fois et ému. La mort en pleine jeunesse de ce réaliste, qui pressentit lui aussi le plein-air et n'osa s'y lancer, restera une des pertes douloureuses qu'ait

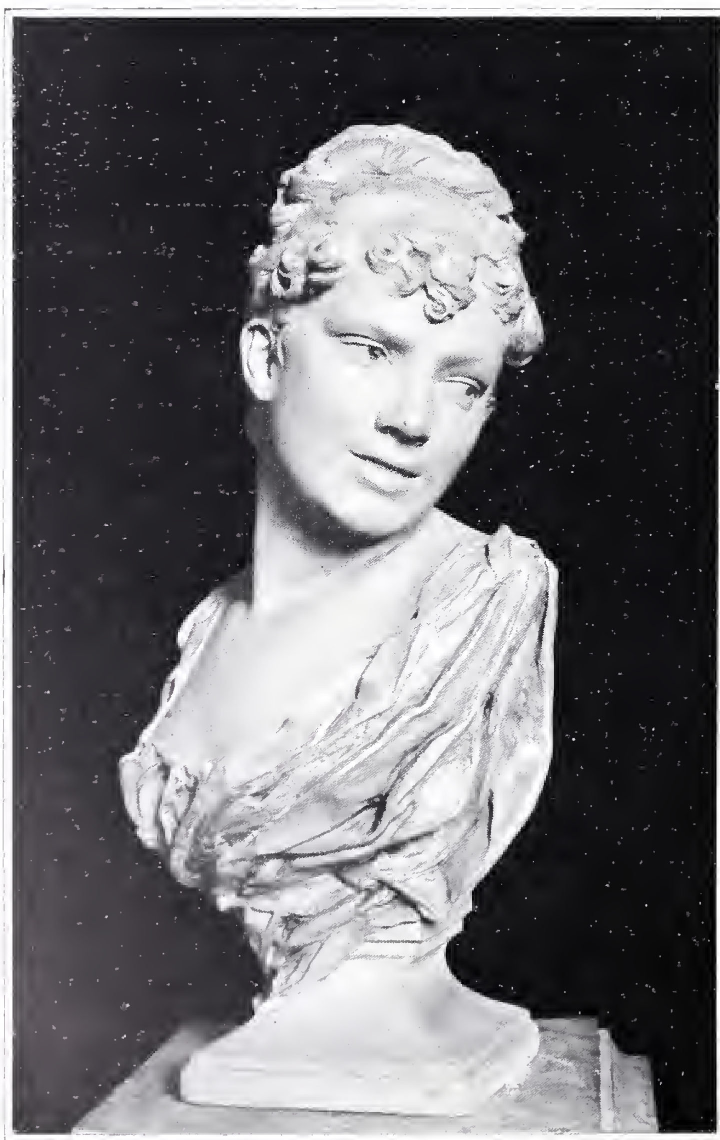


Photo Moreau & Cie.

F. DE SAINT-VIDAL. — Mme JEANNE GRANIER (buste)
(Collection de M. le Comte R. de Montesquiou-Fezensac)



Photo Moreau & Cie.

L. RIESENER. — Mme LÉON RIESENER (pastel)
(Collection de M. Léouzon Le Duc)



Photo Moreau & Cie. E. MEISSONIER. — Mme SABATIER
(Collection de M. Émile Chouanard)

faites l'École française en ces quarante dernières années.

Il en est de même de ce brillant Henri Regnault, improvisateur orientaliste obsédé par Delacroix. C'était un tempérament de feu, une intelligence aiguisée, une sensibilité exquise et généreuse. Peu d'hommes de sa génération ont brossé d'aussi fougueux portraits que *la Dame en rouge*, que nous avons pu contempler à Bagatelle, grâce aux soins éclairés de MM. Roll et Dubufe.

Meissonier (portrait de *Madame Sabatier*) voisine avec Ricard. La gloire du premier fut mondiale, celle du second ne s'imposa qu'à l'élite. Auprès de deux tableaux d'un faire un peu sec, une mignonne esquisse vibrante et hardie de l'auteur de *1807* charme par sa liberté inattendue.

Ricard est peut-être le vrai triomphateur à Bagatelle, comme il l'est déjà au Petit Palais. Il vaut par la pénétration, par un style imprégné de gravité sévère, par un goût sobre et raffiné concentrant l'effet sur les parties décisives et excellant à les choisir. L'un de ses portraits, celui de *Madame Charles Roux,* évoque une Joconde modernisée; l'autre est celui de *Madame Henry Fouquier*, pur joyau, digne du Salon Carré. Étudiez la matité chaude du teint, les volumes de la main amoureusement dessinée, la régularité de l'ovale, la vie des yeux. On songe à Prud'hon, à Henner, à un Fantin moins bourgeois. C'est un des attraits indéniables de la Rétrospective.

Duez, peintre des élégances mondaines, apparaît avec un portrait de femme en hauteur d'une belle venue.

De Chaplin, le Chaplin des nus empâtés de blanc de perle fouetté de vermillon, deux images, l'une aimablement théâtrale *(la Comtesse de la Rochefoucauld)*, dans la tradition de Nattier et de Vigée-Le Brun ; l'autre, d'une vie plus fiévreuse, avec de séduisants blancs à la Stevens.

Les étrangers : Lenbach et sa cuisine roussâtre ; Stevens, descendant des petits maîtres hollandais du XVIIe siècle; Whistler, ce Velazquez britannique, nous amènent insensiblement aux vivants, Dannat, Claus, Mademoiselle Breslau, Boldini, de qui *l'Infante Eulalie* est d'une rare distinction.

Les artistes français vivants soutiennent bravement la lutte avec leurs glorieux aînés et leurs émules d'outre-Rhin, d'outre-Manche et d'outre-mer. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir la lumineuse image de *Madame George Duruy* par M. Besnard, *la Comtesse de Pourtalès* par M. Carolus-Duran, l'onduleuse poétesse *Marie de Noailles* par M. de la Gandara, un fin Louis Picard, un adroit Gervex, un dolent Aman-Jean, un spirituel Béraud, de fortes ou habiles œuvres de Gustave Colin, Lucien Simon, Jacques Blanche, Griveau, Morisset, Eliot, Guiguet. Et l'on ne saurait mieux clore cette visite (après avoir apprécié les trop rares bustes dus au ciseau de Carrier-Belleuse, de Madame Charlotte Besnard, de Desbois, Dampt et Louis Dejean, ainsi que les portraits expressifs de *Madame Claretie* et de *Jeanne Granier)* qu'en signalant deux admirables portraits que Roll et Raffaelli ont tracés, le premier, de sa mère, le second, de sa fille.

Un tel ensemble justifie hautement le renom de notre école et de notre tradition. Un regret à formuler, et un seul. N'aurait-on pu réserver leur place aux maîtres de l'impressionnisme ? Claude Monet n'a-t-il pas exécuté de séduisants portraits, et le câlin et velouté portrait de *Jeanne Samary* par Renoir n'eût-il pas été digne de figurer entre ceux d'Édouard Manet et de Berthe Morizot ?

LOUIS VAUXCELLES.



Photo Moreau & Cie. BASTIEN-LEPAGE. — Mme ALEXIS GODILLOT
(Collection de M. Alexis Godillot)



Photo Moreau & Cie.

L.-G. RICARD. — Mme CHARLES ROUX
(Collection de Mme Charles Roux)



Photo Moreau & Cie.

CAROLUS-DURAN. — LA COMTESSE DE POURTALÈS



Photo Moreau & Cie.

WINTERHALTER. — LA DUCHESSE DE MORNY
(Collection de M. le duc de Morny)



Photo Moreau & Cie.

CH. CHAPLIN. — LA COMTESSE DE LA ROCHEFOUCAULD, NÉE DE MAILLY-NESLE

(Collection de M. le comte de la Rochefoucauld)

TRIBUNE DES ARTS

La Vierge aux Candélabres, de Raphaël

En publiant l'une vis-à-vis de l'autre les photographies authentiques des deux seules versions anciennes de cette admirable composition de Raphaël, il nous sera permis sans doute d'ajouter quelques observations critiques et historiques.

Vers la fin du XVIII[e] siècle, un tableau peint à l'huile, sur un panneau de bois de forme circulaire, représentant la Madone avec l'Enfant Jésus, accompagnés de deux jeunes anges tenant des candélabres, fit partie de la galerie Borghèse, à Rome. Sa provenance était inconnue; cependant, le tableau, à cause de la composition si exquise et à la fois si car actéristique, passait universellement pour avoir été au moins dessiné par Raphaël. En 1796, parut la première gravure au burin de ce tableau; elle était d'un jeune Allemand, Ernst Morace. Son estampe, chétive et insignifiante, fut suivie quelques années plus tard d'une beaucoup plus belle, signée par un artiste bien mieux doué, l'Italien Bettelini.

Déjà, à cette époque, l'existence d'une autre version de la composition n'était sans doute pas tout à fait ignorée. Car Bettelini, tout en suivant le tableau de la galerie Borghèse dans ses traits principaux, suppléa ce qui lui manquait pour bien compléter sa gravure, en imitant, sans l'avouer, d'après l'autre tableau, les deux têtes d'anges tout entières, ainsi que quelques détails de moindre importance. Un seul coup d'œil sur la gravure démontre évidemment que le tableau dont ces détails furent pour ainsi dire enlevés, ne peut être autre que celui de la collection de Sir J.-C. Robinson, qu'on a vu tout récemment à Londres dans la « Winter Exhibition » de l'Académie royale.

Cependant, la belle gravure de Bettelini, soi-disant d'après la Madone Borghèse, devint le prototype de plusieurs reproductions semblables, qui accrurent constamment la réputation du tableau si bien mis en vue. Passant par la galerie de Lucien Bonaparte et celle du duc de Lucca, son prestige augmenta encore et il fut acquis pour 1,500 livres sterling (soit 37,500 francs) lors de la vente qui fut faite à Londres de cette collection, par M. Munro, de Novar, en Écosse. Du nom de la propriété où il fut conservé, le tableau fut désormais appelé la « Vierge de Novar ».

En possession de M. Munro, il atteignit bientôt le point culminant de sa renommée. Bridoux, l'artiste français bien connu, le grava de nouveau comme pendant à la « Madona della Sedia ». Passavant, l'érudit critique, écrivant en 1839 et encore en 1870, ainsi que le docteur Waagen, en 1854, attestèrent, dans l'ignorance où ils étaient tous deux d'une version plus belle et plus ancienne que celle de Novar, que cette dernière était au moins en partie l'œuvre de Raphaël. Cette composition charmante inspira même au grand peintre français Ingres une admiration si profonde, qu'il fit faire une copie du tableau et s'en inspira pour son propre chef-d'œuvre de la cathédrale de Montauban.

Au temps où la Madone de Novar figurait encore dans la galerie de Lucien Bonaparte, l'autre version de la composition, — celle dont Bettelini s'était servi pour compléter sa gravure, — était acquise en Italie par Buchanan, le plus estimé des marchands de tableaux de Londres dans la première moitié du XIX[e] siècle. Expert autant que marchand, il s'aperçut vite de l'importance de son acquisition, et soutint que le tableau qu'il possédait était le véritable original. De ses mains ce tableau passa, sans bruit, directement ou indirectement, dans la petite collection du révérend M. Turner, du comté de Dorset. Complètement oublié à la campagne, il ne reparut qu'en 1875, peu après la mort du propriétaire, dans une vente publique chez Christie, à Londres, sans aucune tentative d'identification. Ce fut là que Sir J.-C. Robinson se rendit acquéreur de ce tableau de toute beauté et de tout premier ordre, pour la somme bien modique de quinze guinées. Feu M. Mac-Cracken, l'homme d'affaires qui, quarante années auparavant, avait facilité le transport du tableau d'Italie en Angleterre pour le compte de Buchanan, l'identifia tout de suite, et se souvint aussi qu'il avait été vendu par Buchanan pour le prix de 1,000 livres sterling (soit 25,000 francs).

Ce tableau est maintenant connu sous la désignation de la « Madone Buchanan ».

Trois ans plus tard, en 1878, la Madone de Novar fut encore une fois soumise aux enchères chez Christie. Sa valeur avait été portée trop haut, et elle dut être retirée de la vente sur une demande de 19,500 guinées par le commissaire-priseur. Immédiatement après la vente, Sir J.-C. Robinson fit connaître l'existence de l'autre version de la composition. Il publia ensuite une monographie intitulée « *Raphael's Madonna dei Candelabri* », où il démontra clairement que le tableau Buchanan est plus ancien que celui de Novar, en même temps qu'il lui est supérieur aussi bien par le dessin que par le coloris.

Dans la même année, 1878, le docteur J.-P. Richter, l'expert et critique allemand bien connu, ayant examiné avec soin, mais séparément, chacun des tableaux, publia dans le *Kunst-Chronik* de Berlin un article fort bien déduit, où, après avoir émis l'opinion que les deux tableaux avaient été préparés d'abord par un élève quelconque de Raphaël, d'après un carton du maître, il conclut néanmoins très nettement en faveur du tableau de Sir J.-C. Robinson. « Dans cette œuvre, écrit-il, le pinceau de Raphaël lui-même est reconnaissable en plusieurs endroits, notamment dans la main de l'Enfant Jésus, dont le dessin est bien au-dessus de la force d'un Jules Romain. » A ce dernier, d'ailleurs, il attribua la majeure partie de la Madone de Novar, exception faite de la tête de la Vierge. Il est fâcheux que le docteur Richter n'ait pu comparer directement les tableaux; il n'eût alors sans doute éprouvé aucune hésitation pour distinguer l'original de la copie.

Écrivant en 1882, MM. Crowe et Cavalcaselle, dans leur *Raphael, his Life and Work*, après avoir examiné soigneusement le tableau Novar, déclarèrent que, dans leur conviction, il était en entier l'œuvre de Jules Romain, et que si l'on pouvait y rechercher quelque touche de la main de Raphaël, c'était seulement sur le front de la Madone. Ces auteurs distingués semblent avoir complètement ignoré l'article du docteur Richter, ainsi que la brochure de Sir J.-C. Robinson. Il est du moins évident qu'ils n'eurent jamais sous les yeux la Madone Buchanan, car la courte allusion qu'ils y ont faite dans une note comporte une description absolument erronée. La dernière étape de la romantique odyssée qu'a subie la Madone de Novar fut son départ d'Europe pour entrer dans une collection particulière en Amérique.

Les anciens possesseurs de la Madone de Novar ne se prêtèrent jamais à saisir quelque occasion de faciliter la comparaison de celle-ci avec la version Buchanan. Cependant il existe encore (quoique presque introuvable) une photographie ancienne et authentique du tableau de Novar, faite pendant qu'il était dans la collection de M. Munro, et avant la restauration récente. Il vaut bien la peine de comparer cette photographie avec l'excellente reproduction de la Madone Buchanan, publiée par Braun et C[ie], de Paris. Toutes deux ont déjà paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXIII, p. 407, mais sur une échelle si infime que l'utilité en est des moindres. Donc la publication dans *les Arts*, en un format beaucoup plus convenable, révélera pour la première fois l'éclatante supériorité, au point de vue du dessin, du tableau appartenant à Sir J.-C. Robinson. Si les deux panneaux étaient exposés en pendant, la supériorité de coloris et de technique apparaîtrait avec la même évidence.

Dans la comparaison des photographies, il faut se souvenir que le manteau de la Vierge, dans les deux tableaux, était d'abord peint en bleu d'outremer. A une époque assez lointaine, cette couleur, par trop vive, fut atténuée dans l'un et l'autre tableau par la superposition à l'outremer d'un bleu plus foncé, dans le seul but de rétablir l'harmonie des teintes. Passavant fit en effet l'observation que le bleu du manteau de la Vierge de Novar était « tempéré de ton ». Il ne l'est plus maintenant, le bleu superposé ayant complètement disparu par suite de nettoyage; tandis que, dans le tableau Buchanan, l'outremer original en est encore recouvert. Voilà la cause très simple de la différence de ton des manteaux, si perceptible dans les photographies.

Les opinions citées du docteur Richter, ainsi que de Crowe et de Cavalcaselle, amènent directement à la conclusion que tout le monde

LA VIERGE AUX CANDÉLABRES, DE RAPHAEL



LE TABLEAU DIT « LA MADONE BUCHANAN »
Appartenant à Sir J. C. Robinson

LA VIERGE AUX CANDÉLABRES, DE JULES ROMAIN



LE TABLEAU DIT « DE NOVAR »
Appartenant ci-devant à M. Munro

peut immédiatement tirer maintenant de la simple comparaison des photographies, que ces habiles critiques n'eurent malheureusement jamais l'occasion de faire : savoir que la Madone Buchanan prend désormais la place qu'occupait autrefois celle de Novar, et qu'elle la remplit plus convenablement par suite de sa grande supériorité. Déjà, les auteurs allemands, MM. Knackfuss, Karl Karoly et Adolf Rosenberg, dans leurs livres tout récemment publiés, ont reproduit uniquement le tableau Buchanan comme la toute première version de la Vierge aux Candélabres de Raphaël (1).

C'est ici un point essentiel à examiner et qu'on pourra peut-être résoudre : quelle date peut-on assigner à la composition et à l'exécution de la Madone Buchanan? Sur la date de la composition, aucun doute. La tête de la Vierge aux Candélabres dérive (mais avec un raffinement exquis et classique!) de celle de la « Vierge del Pesce » à Madrid), dont le type est plutôt celui d'une belle paysanne. Ce type ne se rencontre *nulle part* ailleurs que dans ces deux seuls tableaux. La date acceptée pour la Madone del Pesce est 1513. La Vierge aux Candélabres doit suivre de très près. Car ici se manifeste pour la première fois dans l'œuvre de Raphaël, un type absolument nouveau de la tête de l'Enfant Jésus, et ce type est d'une insigne beauté, et plutôt romain que florentin. Dans la « Madone dell' Impannata » (à Florence), ce type reparait, avec une variation de pose. On assigne à ce tableau la date de 1514, peut-être un peu plus tard. La composition de la Vierge aux Candélabres appartient donc sûrement aux années 1513-14.

Elle est ainsi de beaucoup antérieure à *tous* les tableaux dits « de l'École » de Raphaël qu'on voit commencer seulement avec l'Impannata, où Passavant ne voit la main de Raphaël que dans l'Enfant Jésus. Ce ne fut que vers 1517, et même plus tard, que les tableaux « raphaélesques », où l'on ne trouve aucune trace de la main du maître, sortirent en quantité de ses ateliers, exécutés d'après ses cartons, par les pinceaux de Jules Romain, de Penni, de Perino del Vaga et encore d'autres.

L'exécution de la Vierge Buchanan n'a pas plus de similitude avec celle de ces derniers que n'en a sa composition. Elle doit être définitivement de la même date, 1513-14. Tout porte à cette conclusion : la technique plutôt ancienne, le fond *vert*, la sévérité quasi iconique de la composition, les cheveux frisés et dorés du Christ, les autres détails dorés, la ressemblance évidente du corps de l'Enfant avec celui de l'Enfant de la « Madonna Granduca ». Tout enfin, sauf les beaux types nouveaux des têtes du Christ et de la Vierge, s'y rattache aux œuvres de Raphaël qui sont *antérieures* à 1514. Il est aussi à noter que, dans le magnifique portrait de Baltazar Castiglione, au Louvre, malgré la diversité des sujets, on trouve une ressemblance très nette des yeux et d'autres traits du visage, avec ces mêmes traits de l'Enfant Jésus du tableau Buchanan. Or, le portrait de Castiglione est censé dater de 1515.

(1) Seul, en 1895, M. Hermann Dollmayr, dans *Raffaele Werkstatte*, jugeant exclusivement d'après la ressemblance de la tête de l'Enfant Jésus, dans la Madone Buchanan avec celle de « l'Impannata », attribue les deux tableaux à Penni. Cette opinion se réduit cependant à très peu de chose, car M. Dollmayr avoue franchement, dans le même article, qu'il n'a jamais vu le tableau de Sir J. C. Robinson ; ce qui lui permet de publier par mégarde une petite reproduction photographique d'une gravure (peut-être de Bettelini) comme étant celle du tableau Buchanan, tandis qu'elle représente au contraire la Madone Novar. Je cite plus bas Passavant, qui était d'avis que l'enfant de l'Impannata est de la main de Raphaël.

Le panneau Buchanan, dont l'exécution est assez finie, et qui n'a que 66 centimètres de diamètre, ne doit pas être comparé trop rigidement, quant à la technique, avec les grands tableaux d'autel d'une peinture plus libre et plus large, tels que la Madone del Pesce et celle de l'Impannata, qui ont chacun plus de deux mètres de hauteur. Il n'existe en effet, peint de la main de Raphaël entre les années 1510-1515, aucun tableau de chevalet avec lequel la Vierge aux Candélabres puisse être mise en comparaison. Pendant cette époque, Raphaël ne disposait que de très peu de loisirs, à cause de ses grands travaux publics à la fresque. En même temps, ses quelques œuvres à l'huile, de dimensions supérieures, montrent très clairement que ces années-là furent pour lui une période de transition. Il est donc impossible d'objecter que la Vierge aux Candélabres n'est pas précisément ce que Raphaël devait peindre comme tableau de cette grandeur et de ce sujet vers l'an 1514. Au contraire, il est bien évident que les « putti » des fresques circulaires de la Stanza della Segnatura, ainsi que le charmant petit ange qui tient un tableau d'écriture dans la « Madona da Foligno », conduisent tout droit vers le type admirable du Christ enfant, que Raphaël ose enfin nous offrir pour la première fois dans la Madone aux Candélabres, abandonnant pour toujours ses traditions florentines, qui sont encore manifestes dans l'Enfant Jésus de la Madone del Pesce, relativement si inférieur de conception.

Ajoutons que l'existence d'une copie de la Vierge Buchanan aussi ancienne que celle de Novar, est encore un témoignage de plus en faveur de l'originalité de celle-là.

Il n'est nécessaire ni de dissimuler ni d'amoindrir les objections qu'ont formulées des critiques de Londres en se fondant sur l'infériorité d'exécution des têtes d'anges et leur relativité à la composition générale. Quoique jolis, ils sont raides et nuls d'expression. La beauté de la Vierge et de l'Enfant gagne par le contraste. Les anges ne constituent qu'un détail insignifiant, et ils peuvent ne pas être de la main de Raphaël. Ce qui est cependant très remarquable, c'est que, dans la Vierge de Novar, les anges sont encore de beaucoup inférieurs d'exécution aux personnages principaux. On dirait même que l'habile artiste qui fit cette belle copie de la Madone Buchanan l'aurait eue devant lui avant que les têtes d'anges y fussent ajoutées, ou que, sachant qu'elles n'étaient pas du maître, il ne les imita pas, laissant cette besogne à quelque pauvre manœuvre d'une époque plus récente.

D'autres critiques anglais trouvent le nez de la Vierge trop large entre les sourcils. Ils ont oublié que c'est là précisément un signe particulier du dessin de Raphaël, qui, étudiant toujours l'antique, y puisa directement ce motif, ainsi que l'espacement exagéré des yeux. La même caractéristique se montre dans plusieurs de ses tableaux religieux, et quelquefois dans les portraits, tel que celui de Baltazar Castiglione.

S'il existe, même dans un tableau d'une importance telle que la Vierge aux Candélabres, quelques faiblesses, voire même quelques défauts, ce n'est pas là une raison pour fermer les yeux à la beauté extrême de la composition, et à l'admirable dessin et à l'admirable peinture de la tête et du corps entier de l'Enfant Jésus, ainsi que de la tête de la Vierge. Tout cela dépasse de loin la force d'un élève de Raphaël, quel qu'il soit, et on les connait bien tous aux nombreuses imitations et copies qu'ils ont exécutées, toutes sans exception, à une date plus récente que le tableau Buchanan. Qui donc, si ce n'est Raphaël lui-même, oserait-on citer comme capable, vers 1513-14, de surpasser tout d'un coup la Madone del Pesce, sa propre œuvre, et de réaliser si admirablement ses propres conceptions nouvelles?

Il se peut que l'explication véritable, aussi bien de l'absence d'aucune mention ancienne de la composition, que de l'existence de quelques faiblesses qu'on pourrait signaler dans les parties accessoires du tableau, se trouve dans l'hypothèse que, quoique composé, dessiné et peint aussi pour la plus grande partie par Raphaël lui-même, le tableau Buchanan ne fût jamais *entièrement* achevé de sa propre main et ne sortit jamais de son atelier, sa vie durant. Il se peut même que le tableau y soit resté quelque temps après sa mort, et qu'il y ait été complété par un élève quelconque, tel que le jeune Perino del Vaga, qui, sur les indications d'un carton, aurait ajouté les têtes d'anges et quelques menues parties de l'œuvre, toutefois en respectant ce que Raphaël avait définitivement achevé ou presque terminé lui-même. Une telle supposition expliquerait d'ailleurs la facture de la main de la Vierge, qui ne semble avoir jamais reçu les dernières touches.

Quelques observations sur les relations de la technique seront peut-être utiles comme complément à la comparaison des photographies. La Madone Buchanan est peinte avec luminosité et transparence, dans des couleurs agréables, sur un fond vert foncé, selon l'habitude des plus anciens maîtres italiens. Elle est pleine de lumières reflétées et d'animation. La surface est dans un très bel état de conservation. Tout au contraire, la Madone de Novar est peinte très solidement, dans des couleurs chaudes, sur un fond rouge foncé, indice d'une technique plus moderne. Elle ne possède pas la même luminosité de ton, rappelant plutôt la manière sèche des « frescanti », et presque toute la surface est sévèrement restaurée. Des traits qui sont dorés dans le tableau Buchanan sont ici remplacés par des touches jaunâtres. Le dessin du tableau de Novar est, sous tous les rapports, inférieur. L'Enfant Jésus porte ses regards de côté, avec des yeux évasifs. Il n'a plus l'animation divine, le sourire bienveillant, ni le regard franc et droit du tableau original.

En deux mots, le tableau de Novar présente tous les signes d'une bonne copie presque contemporaine de la Vierge Buchanan, exécutée par une main habile et libre. Elle peut même être assez ancienne pour avoir pu recevoir quelques touches du pinceau de Raphaël, mais ces touches sont maintenant presque oblitérées. Si elle est, en fait et comme l'affirment des critiques bien informés, une œuvre de Jules Romain, d'après quoi ce maître eût-il fait sa copie, sinon d'après la version originale de la Vierge aux Candélabres de Raphaël, qui est le tableau « Buchanan »?

Charles Newton-Robinson.

Nota. — Le panneau épais, de bois de Chypre, du tableau de Novar, ressemble à celui de la Vierge Buchanan. Il n'est cependant pas tout à fait circulaire, ce qui fait que la composition y est un peu gênée et diminuée.



COROT. — PAYSAGE, DEUX FIGURES

UNE EXPOSITION D'ART FRANÇAIS
à Londres

L'exposition d'Art français actuellement ouverte à Londres, à Goupil-Gallery, 25, Bedford Street, mérite une mention toute particulière. La qualité des œuvres qui la composent, la faveur avec laquelle elle a été accueillie par la presse et les amateurs, le succès qu'elle remporte auprès du grand public anglais, autant de raisons pour qu'elle nous intéresse de ce côté-ci même du détroit. C'est trop rarement, en effet, que l'on présente à l'étranger un ensemble aussi représentatif, en un nombre de toiles aussi restreint, de l'Ecole française du XIXe siècle, de cette brillante et glorieuse génération de peintres dont l'influence a si puissamment agi sur la formation des personnalités les plus représentatives de l'art, on peut le dire, universel. Particulièrement, chacun le sait, en ce qui concerne nos paysagistes du milieu du dernier siècle, qui, par leur vision originale et émue de la nature, par le souci de vérité — d'une vérité nouvelle — qu'ils apportèrent à l'étude des effets lumineux, ont entièrement rénové l'art du paysage. Ce que Corot, Diaz, Daubigny, Rousseau, Dupré avaient osé pour renouer la chaine des traditions françaises depuis Claude Lorrain et Poussin, les premiers impressionnistes le tentèrent en vue d'élargir encore les conquêtes de leurs devanciers. Les précieuses pièces exposées en ce moment dans Bedford Street suffisent à le prouver.

Deux douzaines de toiles, pas davantage. De Delacroix à Albert Besnard et à Degas, en passant par Decamps, Troyon, Corot, Jules Dupré, Daubigny, Diaz, Ziem, Boudin, Harpignies, Jongkind, Sisley, Pissarro et Claude Monet.

La *Salomé* de Delacroix, qui provient de la collection Lambert de Sainte-Croix, est une page de premier ordre. Elle date de 1858, c'est-à-dire d'une des périodes les plus fécondes et les plus heureuses de sa carrière. N'est-ce pas trois ans avant qu'il disait à Théophile Silvestre : « Vous pouvez mettre qu'en fait de compositions tout arrêtées et parfaitement mises au net pour l'exécution, j'ai de la besogne pour deux existences humaines, et quant aux projets de toute espèce, c'est-à-dire de la matière propre à occuper l'esprit et la main, j'en ai pour quatre cents ans. » Il venait de triompher à l'Exposition universelle de 1855, il était sur le point d'achever la décoration de la chapelle de Saint-Sulpice. Les qualités les plus brillantes du maître de l'*Entrée des Croisés à Jérusalem* et du *Portrait de Paganini*, de la collection Chéramy, se retrouvent dans cette petite toile où il a, après

tant d'autres, représenté la scène de la Décollation du Baptiste. Dans le préau de la prison, le bourreau, en pantalon rouge, vient d'achever sa sinistre besogne; il tient la tête du saint par les cheveux et la tend à la fille d'Hérodiade, prête à la recevoir dans un bassin. Elle est vêtue d'étoffes jaunes et violettes, et son voile, que soulève la brise, est bleu. A travers les barreaux de la geôle, on aperçoit des têtes de prisonniers, un grouillement de faces douloureuses aux yeux de haine... ou d'envie peut-être. Pourquoi pensé-je, en contemplant naguère cet admirable poème de couleur tragique, au poète de la *Ballade de la Geôle de Reading* et de *De Profundis*, qui, lui aussi, a voulu évoquer l'énigmatique et affolante figure de la petite danseuse qui « plut à Hérode »? Combien plus simple, sans moins d'intensité dramatique ni de pittoresque, le poème peint! combien plus émouvant aussi! Toute la puissance d'imagination de Delacroix est là, dans ces gestes amples et vrais, dans cette harmonie violente et passionnée!

Quatre Corot. Ils sont tous les quatre exquis, ils disent tous quatre, d'aussi pénétrante et profonde manière, la finesse de sensibilité du maître de Ville-d'Avray. Voici *l'Italienne Agostina*, qui fut l'honneur de la collection Faure,



N. DIAZ. — PAYSAGE

morceau d'une savoureuse franchise, d'une rare ampleur : une des figures les plus largement caractérisées de ce genre qu'ait signées Corot. Quelle fermeté de dessin, quelle tendresse de modelé dans les chairs de cette poitrine, de ces épaules que caresse la lumière du ciel méridional! Et le charmant contraste que forment avec cette toile ensoleillée les délicats effets de clartés voilées, de flottantes brumes où s'estompent les trois paysages qui l'entourent : le *Pâturage*, à l'orée d'un bois, clos par cet horizon d'arbres légers dont la verdure est si tendre sur le ciel; la *Prairie*, avec deux figures, parmi lesquelles il faudrait, paraît-il, reconnaître la silhouette du père Corot dans sa vieille houppelande favorite; celui-ci, surtout, qui me semble plus charmant encore, où, au sommet d'une colline, à travers les arbres de la vallée, indécise sous les brouillards du matin, on aperçoit le clocher d'une église et les toits du village qu'il protège! Quelle séduction irrésistible se dégage de ces formes précises et indécises à la fois, de ces colorations, de ces valeurs si subtilement harmonisées, de ces touches de pinceau qui ont l'air d'effleurer à peine la toile, de s'y poser à peine, comme des baisers d'atomes lumineux échappés des lèvres du ciel humide. Ces choses mystérieuses et exquises, ces aveux passionnés d'un regard humain à la beauté des feuilles, de l'herbe, de l'eau dormante, des nuages, de toutes les douceurs et de toutes les délicatesses de la nature, qui donc, avant Corot, les avait dites avec cette sincérité d'ac-



DAUBIGNY. — MOULINS EN HOLLANDE
(Anciennes collections Gallimard et Sarlin)



DECAMPS. — TROUPEAU PAISSANT
(Ancienne collection Moreau-Nélaton)

cent, avec cette éloquence persuasive, avec cette émotion, avec cette simplicité ?

Seules, des œuvres de la qualité de celles qui avoisinent ici, ces quatre tableaux peuvent être supportables sur la même cimaise; et ce n'est pas une petite joie que de voir, aussitôt après, deux maîtresses pages de Daubigny, les *Moulins en Hollande* (1871), de la collection Gallimard, puis de la collection Sarlin, et les *Bords de la Tamise* (1873), de la collection Lyon, qui figura à l'Exposition centennale de 1889. Je connais peu de ciels peints aussi magnifiques que celui qui se meut, chargé de nuées rouges, sur les eaux grises du grand fleuve anglais; il vaut amplement les ciels lunaires, inoubliables, du même artiste, dans la collection Mesdag, à la Haye : c'est la même fougue, la même puissance, la même exaltation de la poésie grandiose des choses.

Un admirable ciel aussi, tout autre, terriblement tragique, donne au petit paysage de Diaz (1872) aux arbres si fermement, si savamment caractérisés, une vraie grandeur. C'est, à la lisière d'un bois, une mare où se reflètent les lourds nuages plombés; le vent de l'orage secoue les branches, la pluie brouille déjà l'horizon. Rien ici n'est laissé au hasard, aucune difficulté n'est esquivée; tout est dit sobrement, fortement.

Une petite toile de Decamps, datée de 1846, un *Troupeau paissant* dans un paysage de Judée, pourrait, près de ces pages énergiques et véridiques, paraître un peu fade et conventionnelle si on ne la sentait si vivement sentie, si alertement peinte; des oppositions harmonieuses la font vivre, des contrastes bien accordés y mettent un charme spécial; les fonds, des collines bleues, par delà les tours massives de quelque vieille cité, par delà les verdures épaisses du groupe d'arbres qui occupe le centre du tableau, sont d'une finesse délicieuse.

De Jules Dupré, une *Rue de Village ;* de Ziem, le *Jardin français à Venise*, représentent fort dignement ces deux maitres : œuvres de faible envergure, dira-t-on, en songeant à celles qui font l'orgueil du Louvre, du Luxembourg et du Petit Palais, et où ils se sont affirmés plus complètement; œuvres charmantes, en tout cas, et où se retrouvent quelques-unes de leurs qualités les plus précieuses.



HARPIGNIES. — SOLEIL COUCHANT SUR LA LOIRE
(Ancienne collection A. Young)

Harpignies est présent aussi avec deux tableaux : *Soleil couchant sur la Loire*, de 1884, et *Bouleaux en automne*, de 1894, qui faisaient partie de la collection Young. Ils sont différents l'un de l'autre, et de composition et de technique; le premier, d'effet tourmenté et sombre; le second, d'effet limpide et clair, mais tous deux révélant à un égal degré la volonté, la conscience, l'effort vers le style du vieux peintre qui demeure le dernier représentant des traditions d'un âge disparu !

La grande toile de Troyon, *Marché et foire en France*, naguère honneur de la collection Miéville, est digne d'un musée. Elle date de 1859, c'est-à-dire de l'époque de ses deux chefs-d'œuvre du Louvre. Toutes les qualités et aussi quelques-uns des défauts du grand animalier y sont visibles. Les animaux sont vraiment admirables, le cheval de droite surtout, la chèvre et la vache de gauche, toutes les figures de second plan et des fonds; mais le groupe de personnages du premier plan n'est pas dénué de gaucherie et de sécheresse, et la vie, si frémissante dans les autres parties du tableau, en est pour ainsi dire absente. Le ciel, en revanche, l'atmosphère lumineuse, l'effet marqué de l'orage menaçant qui laisse percer à travers les nuées d'encre un rayon livide, tout cela, seul un grand observateur des choses de la nature et un grand peintre pouvait le peindre avec cette sûreté et cette maîtrise.

Des deux tableaux de Boudin exposés Bedford Street,



E. DELACROIX. — SALOMÉ

(Ancienne collection Lambert de Sainte-Croix)

on ne sait lequel aimer le plus. Celui-ci, *Portrieux*, date de 1874; celui-là, *Port de Camaret*, de 1892 : ils proviennent l'un et l'autre de la collection Feydeau. Toutes les finesses, toutes les subtilités des gris chers à Boudin y sont contenues ; on sait comme il excelle à peindre l'atmosphère des ciels marins se jouant à travers l'emmêlement des vergues et des mâts, sur les maisons basses des ports, parmi les fumées, sur les surfaces des eaux, du sable, des galets, le grouillement des quais et des plages. Ces deux toiles ne laissent, à cet égard, rien à désirer ; ce sont des pages importantes dans l'œuvre de ce peintre délicieux.

* * *

Voici maintenant quelques maîtres de la peinture moderne, du paysage impressionniste.



COROT. — PAYSAGE BRUMEUX. — ÉGLISE

Un Jongkind, d'abord, de la plus parfaite beauté ; un paysage d'hiver où il a mis toute son intensité de vision, toute sa science, tout son art. Un ciel admirable d'une tendresse exquise, avec tous les raffinements des harmonies, blanches et roses et perles des ciels glacés, avec toutes les délicatesses d'une palette nacrée, des fonds adorables de légèreté, des arbres nus, quelques fabriques, et le mouvement des patineurs sur la surface miroitante de la glace, rien de plus, et cela, à cause de la justesse et de la finesse des valeurs, suffit à faire un chef-d'œuvre.

Deux Sisley, ensuite, où éclatent les fraîches verdures, l'ardent soleil du plein été dans l'Ile-de-France : *l'Abreuvoir de Marly* (1875), *la Meule de*

HARPIGNIES. — BOULEAUX EN AUTOMNE
(Ancienne collection A. Young)



C. TROYON. — MARCHÉ ET FÊTE EN FRANCE

(Ancienne collection Miéville)

paille (1891); ici, le ciel est plein de moutons blancs, les eaux rayonnent, les façades sourient, les beaux arbres versent leur ombre; — là, le ciel est d'une miraculeuse limpidité, les terrains sont rosés et vert tendre, et, derrière le dôme d'or bosselé de la meule, un clocher, des tours, quelques toits s'éclairent dans la verdure. Quelle souplesse de touche, quelle richesse de vibration : c'est la lumière même qui s'est posée, qui chante et resplendit sur la toile !



COROT. — L'ITALIENNE AGOSTINA
(Ancienne collection Faure)

La Prairie, de Pissarro (1874), n'est pas d'une qualité ni d'un intérêt moindres. Loin de là. Les verts du gazon, des arbres, des fonds ont une variété charmante; l'atmosphère est comme voilée, frissonnante d'atomes bleus, très délicats et très légers. On songe à certains Corot, mais de vision plus directe, plus réaliste. Pissarro, quand il sut se tenir dans ces limites, a peint des paysages inoubliables et du plus rare mérite : celui-ci égale ses pages les meilleures.

Une seule toile représente Claude Monet : une *Débâcle*. Les glaçons flottant dans l'eau sale, les arbres désolés sur les rives englouties, les flaques de neige sur les toits d'un village à l'horizon; avec quelle tragique intensité cela est rendu, avec, aussi, quelle puissance et quelle sûreté de moyens; il est impossible de dire autant de choses en si peu de mots et d'écrire une langue peinte plus émouvante et plus magnifique.

Une grande toile de Jacob Maris, le *Moulins, effet de lune*, de belle allure romantique sous ce grand ciel mouvant où se battent les nuées blafardes; une *Femme conduisant trois vaches* dans un paysage de dunes pâles, de Mauve, le tendre animalier, donnent à ce bel ensemble un intérêt de plus : l'École hollandaise moderne

se trouve voisiner aussi avec l'École française, à laquelle elle doit tant...

Albert Besnard enfin et Degas sont présents : le fantaisiste exquis du *Portrait de Réjane* et de *l'Ile Heureuse*, le réaliste de *la Famille Mante*. *Les Lacustres* de celui-ci sont une de ces évocations charmantes où il se plaît et qui lui furent inspirées par les effets de lumière sur le lac d'Annecy : ce dos de femme, ces cygnes, ce buisson vert, contre l'éclat bleu des eaux que glace la brise, donnent aux yeux un véritable enchantement.



PISSARRO. — PAYSAGE. — PRAIRIE

Le *Portrait d'une femme assise*, de Degas, pourra paraître à certains moins plaisant ; mais quelle puissance de caractérisation, quelle beauté de matière peinte, quel art véridique et fort ! Cela est d'un maître, incontestable depuis longtemps et aujourd'hui incontesté.

Telle est cette exposition, qui permettra aux amateurs et au grand public londoniens d'apprécier de plus près et à bon escient les vrais mérites de notre École de peinture du XIXe siècle.

GABRIEL MOUREY.

J. MARIS. — MOULINS ; EFFET DE LUNE



A. BESNARD. — PANNEAU DÉCORATIF

CHRONIQUE DES VENTES

La saison aura été marquée cette année par la vente de trois collections célèbres et de toute première importance, savoir : la collection de feu M. Chappey, la collection de M. Charles Sedelmeyer et la collection de feu M. Mühlbacher.

La série commença le 30 avril, avec la seconde vente Chappey, qui produisit 601.185 francs, sous la direction de Mes Chevallier et Lair-Dubreuil, assistés de MM. Mannheim, Paulme et Lasquin.

Aucune adjudication sensationnelle au cours de ces cinq vacations, les grosses pièces ayant été gardées pour la troisième vente. Cependant un salon en ancienne tapisserie du temps de Louis XVI fut payé 46.100 fr., bien que les bois fussent modernes.

Du 27 au 31 mai, toujours à la galerie Georges Petit, les mêmes commissaires-priseurs et experts, ces derniers augmentés de M. Haro pour les tableaux, procédèrent à la troisième vente, « la grande vente », qui produisit 2.338.713 francs, en épuisant les objets d'art du XVIIIe siècle de la collection Chappey, et en portant le total des trois premières ventes à 3.391.866 francs.

Le numéro sensationnel était un meuble de salon en ancienne tapisserie de Beauvais, à petits personnages, animaux et fleurs, avec bois anciens de la fin de l'époque Louis XV, portant la signature de l'ébéniste Séné. Mis en vente avec une demande de 500.000 francs, ce salon fut adjugé 450.000 francs à un acheteur inconnu.

Dans les autres sièges, on paya 39.100 francs trois fauteuils et deux chaises en tapisserie à fleurs, en partie de l'époque Louis XIV, et 22.200 francs deux grands fauteuils en tapisserie de la Régence. Comme meubles d'ébénisterie, un secrétaire Louis XVI, en bois de placage et marqueterie, fut poussé à 42.100 francs par un antiquaire, alors que l'on en demandait seulement 18.000 francs. Il est vrai que l'on avait annoncé qu'il portait la signature de Riesener. Un autre secrétaire, de l'époque Louis XV, fut vendu 36.500 francs ; un meuble d'entre-deux, en marqueterie époque Louis XVI, orné d'une plaque en ancienne porcelaine de Sèvres, s'adjugea à 39.600 francs. On put noter encore un cartonnier en acajou et bronze, époque Louis XVI, orné d'une pendule, payé 26.000 francs ; un secrétaire époque Louis XVI, en marqueterie, garni de bronze et de plaques en mosaïque de Florence, 19.100 francs, et un coffret de mariage en bois clair orné de bronzes du commencement du XIXe siècle, 16.000 francs.

Les bronzes apportèrent un fort contingent au total. Pour une garniture de trois potiches et deux cornets en ancienne porcelaine de Chine émaillée bleu avec monture en bronze dorée, époque Louis XV, un antiquaire donna 82.000 francs sur une demande de 80.000 fr. Le même paya 32.200 francs deux grands vases en ancienne porcelaine du Japon, montés en bronze, du temps de Louis XVI. Un autre acheteur poussa à 30.100 francs un vase en ancien céladon monté en bronze.

Les porcelaines de Sèvres, bien qu'ayant fourni quelques enchères au-dessus de la moyenne, ont accusé une certaine faiblesse. Sur une demande de 80.000 francs, un marchand obtint pour 72.000 francs deux vases avec couvercles, décorés de médaillons sur fond bleu turquoise et orné de feuillages en relief. Une pendule, pièce rare, en sèvres, dont on demandait 40.000 francs, est restée à 32.000 francs. Par contre, on fit monter à 46.000 francs, sur une estimation de la moitié, une jardinière en forme de nef, fond bleu turquoise.

La vente de la collection de feu M. Mühlbacher occupa la Galerie Petit les 13, 14 et 15 mai et produisit un résultat de 1.237.491 francs, sous la direction de MM. Chevallier, Lair-Dubreuil, Feral, Paulme, Lasquin et Mannheim.

On trouvait là plusieurs tableaux de Fragonard, parmi lesquels une petite toile, *la Résistance inutile*, atteignit 62.100 francs sur une demande de 50.000 francs. Un *Portrait de jeune homme* fut payé 40.300 francs ; *Dites donc s'il vous plaît*, 24.500 francs ; une répétition du célèbre tableau du maître de Grasse, *la Gimblette*, 31.500 francs, et *Vénus offrant des couronnes*, 19.500 francs. On enregistra encore de belles adjudications pour d'autres œuvres de l'Ecole française. Un Watteau, *la Collation*, se vendit 30.400 francs ; un *Portrait de femme*, par Carle Vanloo, 30.700 francs ; un autre portrait, par Madame Labille-Guiard, 30.100 francs ; *Volupté*, par Prud'hon, 18.700 francs ; deux petits tableaux, par Xavier Leprince, 22.500 francs ; un portrait de Madame Vigée-Le Brun par elle-même, 23.000 francs ; un *Portrait de la marquise de Coutances*, par Madame Labille-Guiard, 36.000 francs ; un *Portrait de la marquise du Châtelet*, par Largillière, resta à 11.000 francs, au lieu de 20.000 francs qu'il avait fait à la vente Lelong. Les tableaux de Boilly étaient nombreux. On paya *les Favoris* 23.590 francs ; *Jeune Femme en promenade*, 22.100 francs ; *l'Oiseau privé*, 17.000 francs ; *l'Indiscret*, 15,200 francs.

Dans les dessins, le succès fut pour des gouaches de Nicolas Lavreince. *Le Matin* fut adjugé 30.500 francs sur une demande de 12.000 francs. *La Consolation de l'absence* monta à 20.500 francs. *Le Petit Déjeuner*, à 22.500 francs.

Je noterai encore une célèbre gouache de Claude Hoin, *Madame Dugazon dans le rôle de Nina*, payée 21.050 francs ; deux aquarelles de Meunier, *Vues de Saint-Cloud*, 16.000 francs ; une sépia de Fragonard, *la Mauvaise Nouvelle*, que l'on poussa à 30.500 francs sur une demande du tiers.

Dans les objets d'art, je ne mentionnerai qu'un groupe en terre cuite de Clodion, qui fut adjugé 59.050 francs.

Le lendemain de la vente Mühlbacher, Me Chevallier et M. Féral commencèrent la première vente de la collection Sedelmeyer, laquelle, avec les tableaux des Ecoles française et anglaise du XVIIIe siècle, produisit un total de 2.833.810 francs, un beau résultat, comme on peut en juger. Dans l'Ecole anglaise, ce fut un *Portrait de Miss Elizabeth Tige*, par Romney, qui obtint les honneurs avec 160.000 francs. Du même artiste, le *Portrait de Miss Gore* a fait 52.000 francs, et *Lady Hamilton*, 37.000 francs. Des portraits par Raeburn ont réalisé aussi de gros prix. Le *Portrait de Mrs. James Monteilh* a atteint 130.000 francs ; *Mrs. Pattison*, 112.000 fr. ; *Colonel Ramsay et sa femme*, 107.000 francs. Pour deux portraits de Hoppner, *Miss Raine* et *Mrs. Home*, on a donné 102.000 francs et 78.000 francs. Une très grande toile par Th. Lawrence, *Portraits de Charles Binny et de ses deux filles*, n'a pas dépassé 110.000 francs, sur une demande de 150.000 francs. Deux portraits par Gainsborough ont fait 43.000 francs et 38.000 francs, et deux paysages par Constable, vues de la rivière Stour, sont restés aux environs de 30.000 francs. A citer aussi un portrait de femme par Reynolds, payé 60.000 francs.

Les tableaux de l'Ecole française se sont également bien vendus. Pour *le Réveil de Vénus*, par Fragonard, un amateur a donné 138.000 francs, tandis que *l'Amour*, du même, faisait 30.000 francs. Quatre petites toiles par Boucher, à sujets galants, doublèrent la demande avec 112.000 francs.

On paya 80.000 francs *les Fiançailles dans le parc*, par Pater, et 57.000 francs *le Menuet*, par Lancret. Puis l'on marqua encore 42.000 francs pour un *Portrait de dame et de sa fille*, par Largillière ; 45.200 francs pour un *Portrait de Madame Vigée-Le Brun*, par elle-même ; 45.000 francs pour un *Portrait de Marie Leczinska*, par Nattier, et 42.000 francs pour un *Portrait de femme*, du même. *Le Château de cartes*, par Chardin, ne dépassa pas 28.000 francs, de même que *la Lorgneuse*, par Watteau, qui resta à 18.000 francs. Quant à *la Jolie Pêcheuse*, de Boucher, elle fit 26.000 fr.

La deuxième vente Sedelmeyer, consacrée aux tableaux de l'Ecole hollandaise du XVIIe siècle, produisit 1.009.610 francs. Le prix capital fut obtenu par un *Portrait de Rembrandt*, par lui-même, qu'un amateur parisien paya 126.000 francs, sur une demande de 100.000 francs. Un *Portrait de la mère de l'artiste*, par Rembrandt, fut payé 24.000 francs. Les autres adjudications importantes furent les suivantes : *la Flotte à l'ancre*, par Van de Velde, 34.500 francs ; *le Départ pour la chasse*, par Wouwerman, 33.000 francs ; *la Belle Dentellière*, par Miéris, 34.000 francs ; *le Chemin descendant de la colline*, par Ruysdael, 33.000 francs ; *Vaches dans un paysage montagneux*, par Cuyp, 24.000 francs ; *les Noces de Cana*, par Steen, 27.000 francs ; *le Magister*, par le même, 25.000 francs ; *Chevaux et vaches dans un pâturage*, par Potter, 22.100 francs.

Il me reste bien peu de place pour parler des autres ventes.

La vente de l'atelier du peintre Thaulow produit, au mois de mai, 300.000 francs. Une des toiles atteint 10.600 francs, et les autres se vendent de 2.000 francs à 8.000 francs. Le roi de Norvège en acheta une, et la ville de Paris une autre.

Le 23 mai, la vente de la collection de Mademoiselle Darlaud donne un chiffre de 660.000 francs. Un salon en tapisserie de la fin de l'époque Louis XV est poussé à 75.000 francs, et un autre en tapisserie à fleurs, de la Régence, à 50.500 francs. Une tapisserie des Gobelins, de la tenture des *Métamorphoses*, atteint 41.500 francs. Quelques jours après, Me Lair-Dubreuil vend 32.100 francs trois tapisseries flamandes du XVIIe siècle, à sujets de chasses, et 24.150 fr. trois autres tentures de la Renaissance, à grands personnages. Un salon en ancienne tapisserie d'Aubusson monte à 40.000 francs.

A. FRAPPART.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.
LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*
CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

1907 JUILLET N° 67

LES ARTS



PUBLIÉ PAR GOUPIL & CIE ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & CIE ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : 3 fr. ; Étranger : 3 fr. 50

FÉCAMP

BAINS DE MER

GARE St LAZARE

(Saison d'Été)

DE PARIS À FÉCAMP

Trajet en 3h30

Billets d'Aller et Retour
de Bains de Mer

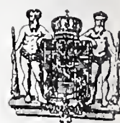
Valables 4 Jours		Valables 10 Jours	
Dimanches et Fêtes non compris		*Jour de la délivrance non compris*	
1ère Classe	30f	1ère Classe	35f85
2ème ..	21f50	2ème ..	24f15



A VISITER LA **BÉNÉDICTINE** ET SON **MUSÉE** VISIBLES TOUS LES JOURS

Affiches Courmont frères. Publicité Ch. Maillard, 8, rue Saint-Lazare, Paris.


VIERGE (Peinture sur bois)
Ecole de Bruges













LES ARTS

N° 67 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Juillet 1907

LA COLLECTION CHAIX D'EST-ANGE



LÉONARD DE VINCI. — LA VIERGE AUX ROCHERS
(Collection Chaix d'Est-Ange)

HANS MEMLING (Attribué a). — L'adoration des mages

LA COLLECTION CHAIX D'EST-ANGE



ADOLPHE YVON. — M. Chaix d'Est-Ange (1800-1876)

Si certains collectionneurs font de leur passion pour les objets d'art leur principale et même leur seule occupation, d'autres ne cherchent dans ce sentiment que l'ornement d'une vie laborieuse, plus ou moins prise par ailleurs; les premiers méritent notre reconnaissance pour avoir consacré leur existence entière à la poursuite et à la découverte du beau; les seconds sont dignes de notre admiration pour les qualités exceptionnelles dont ils doivent faire preuve afin d'atteindre le même but en un temps souvent parcimonieusement mesuré : de ces derniers était, au XIXe siècle, M. Gustave Chaix d'Est-Ange, né en 1800, mort en 1876, qui fut l'un des premiers orateurs de son temps.

Fils d'un procureur impérial à Reims, petit-fils d'un ingénieur hydrographe, d'une vieille famille de Provence qui a donné de nombreux officiers à la sénéchaussée de Sisteron et à la Chambre des Comptes de sa province, nulle trace, dans son ascendance, de goûts artistiques dont il ait pu devenir l'héritier; c'est tout au plus si l'on peut admettre qu'il ait reçu ses premières leçons d'art d'un grand-oncle de sa femme, Charles-Louis Bernier, inspecteur des Bâtiments de la Couronne, veuf de Mademoiselle Anne Guéret, dont la sœur Louise fut l'un des meilleurs élèves de Danloux. Ami inséparable, jusque dans la mort, de Percier et de Fontaine, car ils reposent tous trois dans le même tombeau, au Père-Lachaise, lié intimement avec Louis Morel d'Arleux, conservateur des Musées, avec Guillaume Lethière, peintre d'histoire, avec le baron Alquier que nous retrouverons, M. Bernier a pu donner d'excellents

conseils théoriques à son petit-neveu, mais il mourut au Louvre dès 1830 ; c'est donc seul que notre collectionneur a rassemblé les tableaux dont nous allons esquisser ici une rapide énumération.

Rousse, qui fut son secrétaire, son élève et son ami, a dit (1) de Chaix d'Est-Ange, qu'il « tenait de la nature les deux

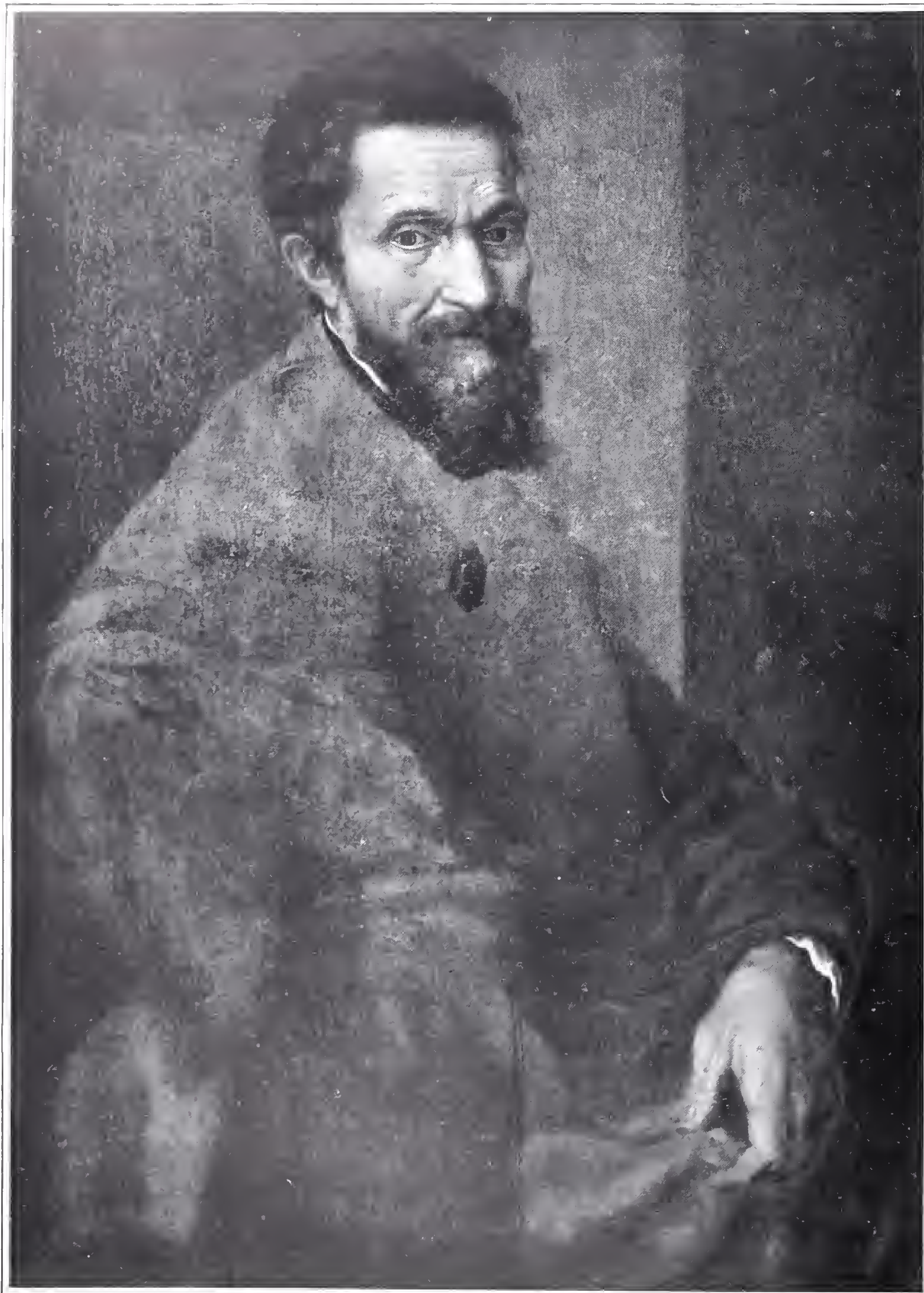
(1) Dans sa préface des *Discours et Plaidoyers* du maître, édités chez Didot en 1862, en 2 vol. in-8° ; — voir aussi *Étude sur Chaix d'Est-Ange*, par Jules Boullaire, Reims, 1881, et *Éloge de Chaix d'Est-Ange*, par Raoul Rousset, Paris, 1879 ; aucun de ces biographes n'a parlé de l'amateur d'art.



FRANZ POURBUS (LE JEUNE). — PHILIPPE DE MALDEGHEM ET SES FILS. — MARTINE DE BONEEM ET SES FILLES
(Collection Chaix d'Est-Ange)

qualités essentielles de l'improvisateur : un esprit résolu et beaucoup de goût » ; ne sont-ce pas aussi celles qui sont indispensables à un acheteur d'antiquités ? Dans ses collections, comme dans ses discours, on reconnaîtra qu'il « avait bien trop de goût pour ne pas voir que l'excès du goût est un écueil », aussi ne se spécialisa-t-il pas et rassembla-t-il tout ce qui sut lui plaire : tableaux, sans distinction d'écoles ni d'époques, fines porcelaines, bijoux et bonbonnières, tapisseries, meubles même. Ces objets d'art, après avoir été la passion de Chaix d'Est-Ange, devinrent sa consolation dans les dernières années de sa vie. Il les mit jalousement à l'abri des dangers à craindre, lors des événements de 1870-1871, en acceptant pour eux une hospitalité offerte par la reine Sophie de Hollande, dont il avait été le conseil. Quand, après avoir été député de la Marne, bâtonnier, procureur général, sénateur et secrétaire du Sénat, conseiller municipal de Paris et vice-président du Conseil d'Etat, après avoir vu son fils représentant de la Gironde à la Chambre et son gendre ministre de l'Empire, il se trouva, par la chute du régime qu'il servait, privé, avec les siens, de toute fonction officielle, trop âgé pour reprendre sa place au barreau, il sut se créer une retraite pleine de dignité dans son hôtel de la rue Saint-Georges, où des amis fidèles, orateurs, écrivains, artistes, venaient écouter le maître et admirer d'autres amis, ses tableaux.

Après la mort de Chaix d'Est-Ange, sa collection passa à son fils Gustave, qui a été député de Libourne ; il y ajouta quelques œuvres délicates. Depuis, elle est devenue la propriété de sa belle-fille, Mademoiselle Sipière, qui tint à la préserver d'une dispersion possible, et y adjoignit un certain nombre de bonnes toiles provenant de la succession de sa mère, Madame Sipière, née Archdeacon.



MICHEL-ANGE BUONARROTI. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME
(Collection Chaix d'Est-Ange)

S'il est intéressant d'entrevoir comment Chaix d'Est-Ange devint collectionneur, il est curieux d'apprendre dans quelles conditions — ou plutôt à quelles conditions — il forma sa collection ; aussi ne craindrons-nous pas, chaque fois que les dossiers des acquisitions le permettront, d'indiquer non seulement la provenance des tableaux et leur date d'achat, mais encore leur prix, de manière à esquisser, dans cette petite monographie, la genèse d'une galerie au siècle dernier.

* * *

Tous les tableaux de l'École italienne de la collection Chaix d'Est-Ange, à l'exception d'un seul, proviennent du cabinet du baron Alquier. Successivement député aux Etats Généraux, à la Convention et au Conseil des Anciens, Charles-Jean-Marie Alquier, ministre à Madrid en 1800, occupa depuis, en Italie, de 1801 à 1809, différents postes diplomatiques qui lui permirent de satisfaire ses goûts pour les arts et en particulier pour la peinture ; il résida d'abord à Florence, d'où il négocia avec les Deux-Siciles la cession de l'ile d'Elbe à la France ; il alla ensuite représenter son pays à Naples en 1802, puis, en 1807, à Rome, où il remplaça le cardinal Fesch jusqu'en 1809. Exilé sous la Restauration, il se retira à Vilvorde, près Bruxelles, où il retrouva son ami, le peintre David ; rappelé par ordonnance du 14 janvier 1818, il vint finir ses jours à Paris le 4 février 1826 ; ses tableaux furent alors remis à M. Symonet, avoué, chez lequel M. Chaix d'Est-Ange s'en rendit acquéreur en décembre 1836.



ÉCOLE HOLLANDAISE. — L'ADORATION DES MAGES
(Collection Chaix d'Est-Ange)

La plus belle assurément de ces œuvres d'art est le *Portrait de Michel-Ange Buonarroti* par lui-même : c'est une esquisse dans laquelle sont achevés seulement le visage et la main gauche, reposant sur le bras droit.

Il existe à la Galerie des Offices, à Florence, un autre portrait de Michel-Ange par lui-même, plus poussé, mais moins puissant : le visage y manque de l'énergie qui séduit dans celui de la collection Chaix d'Est-Ange, parce que les détails y ont été recherchés avec une minutie excessive ; dans une œuvre aussi avancée, l'on ne s'explique pas comment le bras droit n'est pas plus indiqué. D'ailleurs les meilleures copies connues du portrait de Michel-Ange, notamment celle qui est conservée à la Villa del Gallo, appartenant au comte Paolo Galletti, et qui est peut-être une réplique, et celle qui est due à Marcello Venusti et qu'on voit au musée du Capitole à Rome, rappellent bien plus les traits fixés dans l'ébauche de la collection Chaix d'Est-Ange que ceux qui apparaissent dans le tableau de la Galerie des Offices.

En faveur de l'authenticité de cette esquisse, l'on peut invoquer deux témoignages précieux. D'abord celui de Jean-Baptiste-Joseph Wicar, peintre lillois, élève de David, qui se fixa à Rome, où il connut le baron Alquier et où il mourut en 1834 : on sait qu'il fut membre de la commission chargée par le Directoire de choisir, en Italie, les chefs-d'œuvre destinés à nos musées, et qu'il se fit encore connaître par un grand ouvrage : *la Galerie de Florence*. Voici dans quels termes Wicar s'exprima de mémoire sur ce sujet, en 1823 : « Michel-Ange, sur ce panneau, s'est peint lui-même à l'aide d'un miroir ; la tête est terminée dans toutes ses parties avec une si grande force et un si grand sentiment de pinceau qu'il n'est aucune tête parmi celles si vivantes et si belles qui peuplent la Transfiguration du Sanzio qui la surpasse... Le reste n'est indiqué que par un contour tracé au pinceau, mais la main à droite (c'est-à-dire la main gauche) est presque terminée... On découvre, sous un glacis général vert, les parties commencées d'une Sainte Famille... Ce portrait est le plus beau connu jusqu'à présent (1). »



MURILLO. — SAINT JEAN-BAPTISTE
(Collection Chaix d'Est-Ange)

L'autre témoignage est celui de M. Ingres, qui se vantait d'avoir *mangé* du Michel-Ange en exécutant des copies dans la Chapelle Sixtine, en 1814 : « Notre charmante causerie de l'autre jour, écrivait ce maître à M. Varcollier, le 10 janvier 1852, a ravivé chez moi le souvenir du beau portrait de Michel-Ange que M Chaix d'Est-Ange a le bonheur de posséder ; portrait chef-d'œuvre, en effet, parti de la main de ce colosse de génie ! portrait vivant de ses mœurs, histoire tout entière de l'art ! en un mot, toute la vie de Michel-Ange, un de ces hommes si puissants après Dieu et qu'il ne nous envoie que de siècles en siècles ! »

Ce portrait a été gravé, une première fois en 1812, par J.-L. Potrelle, avec une dédicace à S. E. M. le baron d'Alquier, et, depuis, par Alphonse François, en 1846, d'après le tableau original appartenant à M. Chaix d'Est-Ange.

Provenant également du baron Alquier, il faut mentionner un portrait de Tiziano Vecelli par lui-même, qui semble une réplique du magnifique tableau de la Galerie du Prado à Madrid : ce sont, croyons-nous, en dehors d'une copie existant au musée de Narbonne, les deux seuls portraits connus du Titien de profil ; celui-ci, qui porte ces armes : *d'or à cinq pointes montantes de sinople*, a été gravé à Paris par Alphonse François, et, en 1843, à Munich, par Schöninger et Freymann, d'après la méthode de V. Kobell.

La collection possède, dans

(1) *Alcune memorie di Michel-Angiolo Buonarroti*, Rome, 1823, in-8° de 20 pages.



A. VAN DYCK. — LE CHRIST EN CROIX
(Collection Chaix d'Est-Ange)

les dimensions d'un tableau de chevalet, une *Vierge aux Rochers*, de Léonard de Vinci, acquise de M. Crosnier, qui la tenait d'un M. Bierfthurer, et ayant primitivement appartenu à M. Oppigez. Nous ne pouvons revenir sur la controverse engagée, il y a longtemps, à propos de cette célèbre composition dont Londres a tenté de disputer à Paris l'honneur de posséder l'original ; nous pensons simplement que la reproduction de ce diminutif est un argument de plus en faveur du grand panneau que possède le Louvre, où, comme ici, l'ange agenouillé derrière l'Enfant Jésus qu'il maintient de la main gauche, tourne les yeux vers le spectateur et, en lui montrant, de l'index de la main droite, saint Jean-Baptiste en prière, semble l'engager à suivre cet exemple (1). Ce geste significatif de l'ange n'existe pas dans l'œuvre de la National Gallery, ce qui enlève à la scène tout son caractère spiritualiste : celle-ci peut invoquer, il est vrai, une copie assez lourde de Niccolo dell' Abate, au Museo nazionale de Naples, où le groupe se retrouve, dans un paysage montagneux, tel qu'il est à Londres. On remarquera sans doute que, dans le tableau de la collection Chaix d'Est-Ange, il y a un parfait échange entre les regards du précurseur qui prie et de l'Enfant-Dieu qui bénit : à ce point de vue, l'original du Louvre lui-même n'est pas plus expressif (2).

(1) Déjà le même argument nous avait été fourni par la bonne réplique que M. Chéramy a achetée à la vente du Plessis-Bellière et dont on trouvera une reproduction dans *les Arts*, n° 64, fascicule d'avril 1907.

(2) Le Musée de Nantes possède deux copies de la *Vierge aux Rochers* (n[os] 224 et 225) ; on sait que Cacault, l'un des prédécesseurs d'Alquier à Rome, légua sa collection à ce dépôt. Notons encore la réduction du musée Napoléon III (0m59 · 0m46), et, en Angleterre, des répétitions dans les collections Holford et Suffolk. — Le Musée de Nîmes possède une tête de saint Jean-Baptiste.



HANS HOLBEIN LE JEUNE (attribué à). — LA FAMILLE D'HOLBEIN
(Collection Chaix d'Est-Ange)



HANS HOLBEIN (LE JEUNE). — FEMME AGÉE
(Collection Chaix d'Est-Ange)

Une *Tête de saint Jean-Baptiste,* après la décollation, nous ramène aux œuvres provenant du baron Alquier ; c'est une belle étude de Léonard, sur cuivre, qu'il est intéressant de rapprocher du dessin original du Musée du Louvre, copié par Auguste de Becdelièvre et gravé par Dien. De l'Ecole italienne encore, et de la même origine, une *Sainte Cécile*, de Paul Véronèse, dont nous avons vu une réplique dans la galerie Colonna à Rome, et un vigoureux *Portrait d'homme,* de Salvator Rosa. M. Chaix d'Est-Ange y a ajouté depuis lors, pour les avoir acquis de M. Crosnier, une bonne *Tête de Vierge* sous un voile d'un bleu éclatant, de Carlo Dolci, et une *Sainte Famille*, attribuée à Louis Carrache.

Parmi les toiles ayant appartenu au baron Alquier figure encore un charmant petit *Saint Jean-Baptiste*, de Bartolome-Esteban Murillo, moins idéalisé que les anges de son *Assomption* et les enfants de sa *Sainte Famille* du Louvre, moins réaliste que ses *Mendiants* de la galerie La Caze et de la Pinacothèque de Munich. Du même maître, M. Chaix d'Est-Ange s'est fait adjuger, au prix de 2,625 fr., à une vente du 24 novembre 1851, un *Saint François d'Assise* en extase auprès d'un Ange et recevant les stigmates, « œuvre remarquable par la finesse de son coloris et le sentiment religieux qui l'anime », au dire de l'expert, M. Febvre. Pour terminer cette énumération des écoles méridionales, il nous suffira de mentionner une tête de *Philippe IV* par Diego de Silva Velazquez, provenant de la succession Périer.

* * *

La collection dont nous parlons possède quatre bons portraits de l'Ecole allemande ; deux d'entre eux, provenant



THOMAS DE KEYSER. — ELISABETH VAN DER AA
(Collection Chaix d'Est-Ange)

de Madame Sipière, appartiennent à M. Gustave Chaix d'Est-Ange, petit-fils du collectionneur. Le *Portrait de femme âgée*, vue à mi-corps, dont nous donnons la reproduction page 8, est certainement de Hans Holbein; la physionomie d'apparence britannique, la perfection avec laquelle sont traitées les fourrures, enfin la position des mains, placées comme celles d'Anne de Clèves dans le tableau du Louvre, tout décèle le maître. Un *Portrait d'homme*, de moindres dimensions, peut être considéré comme une œuvre du même peintre, exécutée en Suisse à une date un peu antérieure à 1525.

Dans une bonne vente du 27 décembre 1858, M. Chaix d'Est-Ange a acheté un très intéressant panneau que les experts, MM. Henri Cousin, attribuèrent alors à Lucas Cranach, en le donnant comme une copie du tableau du musée de Bâle représentant *la Famille d'Holbein;* le groupe se compose d'Elisabeth Schmitt, la femme de l'artiste, tenant du bras gauche leur enfant et posant la main droite sur son fils aîné, issu d'un premier lit. Attribuée seulement à Holbein par Erasme, dans son *Index operum Holbenii*, l'œuvre de Bâle lui a été définitivement donnée par M. Paul Mantz, qui en a fait figurer la reproduction, gravée par Courtry, comme frontispice de son livre. Le musée de Lille possède sous le titre de « Charitas » (1) une réplique de ce tableau, donnée en 1859 par M. Albert Brasseur. Le petit panneau de la collection Chaix d'Est-Ange pourrait être soit une réduction, soit une copie de ces œuvres : la physionomie de la femme, moins réaliste, est d'aspect plus jeune et les têtes sont plus souriantes.

Reste enfin un bon *Portrait d'imprimeur*, ayant entre les mains une planche sur laquelle figure un Y, avec des serpents enlacés comme autour d'un caducée; cette marque et une inscription indiquant l'âge du personnage, *ætatis* 34, permettront peut-être de l'identifier; il provient du cabinet du baron Alquier, qui fut aussi ministre en Bavière.

* * *

L'œuvre la plus ancienne de l'École flamande qui soit conservée dans la collection Chaix d'Est-Ange est un petit triptyque, acheté 1,200 francs à M. de La Motte-Fouquet en 1858, dont l'origine brugeoise est incontestable. Il avait été attribué d'abord à Jean van Eyck, mais une étude plus attentive doit le faire restituer à Hans Memling, dont il rappelle singulièrement *l'Adoration des Mages,* faisant partie du musée de l'hôpital Saint-Jean.

Le panneau central a pour sujet la Vénération de l'Enfant, entre les bras de la Vierge, par le mage d'Europe, qui lui saisit les pieds pour les porter à ses lèvres, et a placé près de lui, sur un banc de pierre, auprès de sa toque couronnée, une sébille d'orfèvrerie remplie de pièces d'or; la scène se passe dans une masure ruinée : l'on aperçoit au fond, par la porte, une étable avec le bœuf et l'âne, et deux personnages accoudés à une baie; le volet de droite donne les traits du mage d'Asie, coiffé de son chaperon et porteur d'un brûle-parfums; celui de gauche est consacré au mage d'Ethiopie, apportant une cassolette de myrrhe; ils sont vus à mi-corps, comme Marie et Mensor, et se détachent sur de fins paysages montagneux. S'il y a une grande analogie entre ce groupe de Jésus avec sa mère et celui de l'œuvre de l'hôpital Saint-Jean, il y a identité complète dans les traits des mages d'Europe des triptyques : évidemment le même modèle a posé pour les deux images, et, comme l'authenticité de l'œuvre de Bruges ne peut être contestée, l'attribution de celle de la collection Chaix d'Est-Ange à Memling semble très vraisemblable.

(1) On connaît la Charité (ou l'Amour) de Lukas Cranach, du musée d'Anvers (n° 43), avec laquelle l'absence de costume ne permet pas le moindre rapprochement.

Après avoir signalé un très bon petit *Portrait de femme*, de l'école flamande et du commencement du XVIe siècle, appartenant à M. Gustave Chaix d'Est-Ange, les volets d'un autre triptyque nous transportent à plus d'un siècle de distance, mais leur conception archaïque et leur provenance brugeoise permettent de les rapprocher de l'Adoration des Mages. Nous avons pu identifier les donateurs agenouillés sur ces pages, et, par suite, les dater : le panneau de gauche représente *Philippe de Maldeghem*, chevalier, maître d'hôtel et gentilhomme de la chambre du duc Ernest de Bavière, prince-électeur de Cologne, mort le 21 janvier 1611, facilement reconnaissable à sa clef de chambellan et à son blason, *de gueules à la croix d'argent, cantonnée de douze merlettes du même, en orle;* derrière lui sont rassemblés ses cinq fils : Adolphe, premier bourgmestre de Bruges; Josse, gouverneur de Landrecies; Robert, commandant de la garnison de Bruges; Philippe, major de Bruges; enfin, Charles, lieutenant d'une compagnie d'infanterie wallonne; en face, sur le volet de gauche, figure la femme du chevalier Philippe, *Martine de Boneem*, dont le manteau est orné du *chevron de sable* de ses armes, *sur champ d'or;* elle trépassa le 7 janvier 1607; ses quatre filles sont auprès d'elle : Marie, Anne, Sébastienne, épouse de Josse Casenbroot, seigneur d'Oostwinckel, qui se distingue par les dentelles ornant sa coiffure, en sa qualité de femme mariée, et enfin, Jacqueline. Ces panneaux doivent être antérieurs à 1603, époque où fut placée l'épitaphe de cette famille en l'église des Dominicains, aujourd'hui détruite, ce qui explique comment ils ont pu faire partie de la succession de Madame Sipière et entrer dans la collection Chaix d'Est-Ange. Il faut les rapprocher d'un volet récemment acquis par le musée communal de Bruges et reproduisant les traits d'un Gallo-Lopès avec ses fils, et les attribuer à Franz Pourbus le jeune; il y a encore dans la galerie un petit *Portrait du chancelier de L'Hopital* qui appartient à l'école des Pourbus.

Deux grands paysages, de styles très voisins, doivent être ensuite mentionnés : l'un est attribué à Jan Breughel de Velours et est animé de trois personnages dus à Henri van Balen; il fut acquis de M. de Rycke, en 1876; l'autre, qui a figuré dans une vente dirigée par Roux (du Cantal), le 22 avril 1834, nous montre un groupe de Pierre-Paul Rubens, Diane, au retour de la chasse, se baignant avec trois Nymphes, dans un bois d'Alexandre Keirrincks, et provient de M. Alexandre Contzen.

L'ordre chronologique nous amène à parler maintenant d'un *Christ en croix*, d'Antoine Van Dyck, dont M. Chaix d'Est-Ange se rendit acquéreur en 1852, des mains de M. Febvre, au prix de 1,500 francs. Dans son « École flamande », M. Charles Blanc qualifie cette œuvre d'admirable, et M. Jules Guiffrey en a fait figurer la gravure, par Courtry, dans une biographie du maître, éditée par Quantin en 1882. Pour goûter toute la valeur de ce Christ, il faut le comparer à celui du musée d'Anvers qui est plus puissant peut-être, mais assurément moins parfait : le visage procède visiblement de Rubens, la lumière est uniformément distribuée sur tout le corps, la draperie semble opaque, les pieds sont à peine établis. Dans l'œuvre de la collection, le maître a rendu, avec un soin infini, le dernier soupir de la victime : déjà la vie s'est retirée des extrémités exsangues, mais le cœur bat encore, et les yeux jettent au ciel un suprême regard, en même temps que la bouche exhale un dernier cri; la tête, complètement rejetée en arrière, est d'une surprenante et tragique beauté. Si le Christ d'Anvers est du meilleur élève de Rubens, celui-ci est l'un des chefs-d'œuvre de Van Dyck.



GERARD TERBURG. — FIANÇAILLES
(Collection Chaix d'Est-Ange)

Nous devons signaler ensuite *un Intérieur de Cabaret*, de David Teniers le jeune, qui a passé dans la vente de M. Héris, de Bruxelles, des 25 et 26 mars 1841, puis dans la vente Tardieu ; et, pour en finir avec l'Ecole flamande, il ne reste plus qu'à mentionner deux jolis tableautins, l'un de Gonzalès Coques, un *Portrait d'homme*, sur cuivre, qui a fait partie de la galerie de M. Schamp d'Aveschoot, de Gand, dispersée en 1840 ; l'autre, d'Eugène Verboeckhoven, l'élève préféré d'Ommeganck, signé et daté 1837, *Moutons et Chèvres dans un paysage*.

* * *

Nous croyons devoir classer dans l'École hollandaise un bon panneau du XVIe siècle, à M. Gustave Chaix d'Est-Ange, provenant de Madame Sipière, qui a dû primitivement former le centre d'un triptyque et représente une *Adoration des Mages*, dans un palais en ruines, d'architecture Renaissance ; cette scène se retrouve assez souvent dans ce même décor, notamment aux musées d'Anvers et de Bruxelles. Longtemps attribué à Lucas de Leyde, le charmant petit triptyque d'Anvers a été rendu, dans le catalogue de 1905, à Hendrik met de Bles ; celui de Bruxelles, de grandes dimensions, avait d'abord été donné à Roger van der Weyden, puis à Jan Schoorl ; l'on a même prononcé pour lui le nom de Bles ; il est actuellement catalogué parmi les œuvres de maitres inconnus ; nous imiterons cette réserve.

Passons à deux excellents portraits achetés à M. Crosnier, en 1852, 2,200 francs ; ils proviennent de la vente du cabinet de M. T. Schwelling, d'Aix-la-Chapelle, qui eut lieu à Bruxelles en 1850 : « Il est impossible, disait d'eux M. Etienne Le Roy, expert, dans le catalogue de cette vente, de rendre la nature avec plus de force et de vérité que ne l'a fait Th. de Keyser dans ces deux belles productions. » Ils représentent *Hendrik Verburg*, fils de Jan et d'Anne Herdelft, et *Elisabeth van der Aa*, son épouse, fille d'un président au Conseil de Luxembourg, et sont signés des initiales T. K. enlacées, avec la date 1628.



Photo Giraudon.

VAN SPAENDONCK. — VASE DE FLEURS
(Collection Chaix d'Est-Ange)

Signalons une intéressante *Tête d'homme*, attribuée à Rembrandt, acquise de M. de La Motte-Fouquet en 1865 ; un *Soleil couchant*, de Jan Both, d'Italie ; un bon *Clair de lune*, d'Aart van der Neer ; une *Forêt de sapins*, d'Aalbert van Everdingen ; un joli petit Philips Wouwerman, *la Famille ambulante*, qui a été gravé et a appartenu à M. Simonet.

Avec le bon portrait d'*un Bourgmestre de Deventer*, qui a fait partie de la galerie Scriek van Lincosten et de la vente Dubois, et le portrait de femme qui lui sert de pendant, la collection Chaix d'Est-Ange possède, de Gerard Terburg, un bel intérieur, *les Fiançailles :* la jeune fille, blonde, revêtue d'un corsage de soie paille orné d'hermine et d'une jupe de satin blanc brodée d'or, illumine toute la scène.

Citons encore un très bon *Fumeur*, d'Adrien Brauwer, qui a passé dans une vente du 8 février 1847 ; *un Cabaret*, d'Adriaen van Ostade ; *une Scène* importante, de Cornelis Bega, qui a fait partie du cabinet Stephen Watt, à Dublin ; *un Intérieur d'appartement*, de Jan Steen, qui fut adjugé 2,800 francs à la vente du baron de Mecklembourg en 1864, enfin *un Corps de garde*, œuvre de Jan Le Ducq.

Le Ludolf Backhuizen de cette collection est peut-être le chef-d'œuvre de ce peintre ; nous ne connaissons pas de marine du même pinceau qui soit com-



PIETER VAN SLINGELAND. — LA FAMILLE MEERMAN
(Collection Chaix d'Est-Ange)



L. BACKHUIZEN. — MER AGITÉE
(Collection Chaix d'Est-Ange)

parable à cette *Tempête ;* l'agitation des flots, l'inclinaison des navires sous le vent, et surtout les attitudes et l'expression des matelots montant la petite barque qui se joue sur les vagues, tout est d'une profonde vérité ; cette belle toile a été payée 2,000 francs seulement à M. Crosnier, tandis que le *Temps calme*, de Willem van de Velde, qui lui fait face, a été acquis de M. Meffre au prix de 8,000 francs ; la reproduction, il est vrai, trahit ce dernier maître, car ce qui fait le charme principal de cette marine, c'est la coloration du couchant qui incendie l'horizon.

Un très beau Meindert Hobbema ne perd rien de ses qualités auprès de ces belles pages ; d'un côté, un chemin tortueux, sillonné d'ornières, avec de vieux arbres en bordure ; de l'autre, une prairie montante ; au fond, une chaumière, inondée par un puissant rayon de soleil, à l'*Entrée d'une forêt*, tout cela forme un ensemble saisissant de vérité. Il fut découvert par M. Henry, commissaire-expert des Musées sous la Restauration, qui le vendit au baron de Marguerite.

De Pieter van Slingeland, la collection possède un Intérieur fini avec préciosité : en arrière d'une portière relevée sur la droite, rappelant celle de la



W. VAN DE VELDE. — TEMPS CALME
(Collection Chaix d'Est-Ange)

célèbre *Femme hydropique* de Gérard Dow, apparaît un groupe, vivement éclairé par les vitraux d'une croisée placée à gauche, la *Famille hollandaise Meerman;* c'est une réplique du tableau du Louvre, avec cette variante qu'ici la draperie, de tapisserie et non de velours, est placée du côté opposé à la fenêtre, en sorte que l'artiste a remédié à l'inconvénient que présente son œuvre du Musée, où tout un côté de la scène semble vide. Ce Slingeland, daté de 1669 et provenant de Dordrecht, a été acheté en 1853 à M. Crosnier, après avoir passé dans une vente, dirigée



HOBBEMA. — UNE ENTRÉE DE FORÊT
(Collection Chaix d'Est-Ange)

par M. Ridel, le 28 janvier 1847. Il faut énumérer en passant une *Bethsabé*, de Gaspard Netscher, acquise de M. de La Motte-Fouquet, ainsi qu'un bon paysage représentant un *Champ de blé*, sorti de la galerie J.-P. Weyer, de Cologne, en 1862, sous le nom de Jacob van Ruysdael; une *Vue de ville*, de Jan van der Heyden, étoffée de personnages d'Adriaen van de Velde; la *Bataille de Schellenberg*, par Jan van Hughtenburg, provenant de M. Lubbeling, d'Amsterdam; deux bonnes œuvres du chevalier Adriaen van der Werff, le *Portrait de Madame Kats*, femme du poète allemand, adjugé à M. Chaix d'Est-Ange à une vente dirigée par M. Simonet en 1850, et *Sarah présentant Agar à Abraham*, provenant du cabinet du docteur Le Roy d'Etiolles; enfin deux délicats sujets mythologiques de Willem van Mieris, signés et datés 1708, les *Adieux d'Adonis à Vénus* et la *Mort d'Adonis*, provenant de la collection Louis Thielens, de Bruxelles, dispersée en 1842. Nous terminerons cette énumération des œuvres hollandaises acquises par M. Chaix d'Est-Ange en attirant l'attention sur un fort beau *Vase de fleurs*, de Corneille van Spaendonck, daté de 1775 : cette œuvre, merveilleusement conservée, dans laquelle le peintre, en sa qualité de citoyen de Tilborg, a réservé la place d'honneur à la tulipe, provient de la collection du roi Louis-Philippe (1), et a été achetée 2,000 francs en 1852.

(1) Vente du 28 avril 1851, n° 175, adjugée à M. Febvre.



N. MIGNARD (Attribué à). — LOUIS DE BOURBON, DUC D'ENGHIEN
(Collection Chaix d'Est-Ange)

Bruxellois de naissance, mais Parisien d'adoption, Philippe de Champagne se fit non seulement un talent, mais encore un caractère si français, que nous ne craignons pas de placer son beau *Portrait de Richelieu*, de la collection Chaix d'Est-Ange, en tête des œuvres nationales qui s'y trouvent conservées.

Présenté par la Reine mère au premier ministre de Louis XIII, il devint bientôt son peintre préféré; l'on connaît plusieurs portraits de Son Eminence peints par lui : l'un fit partie de la vente du cardinal Fesch, en 1845; un autre est conservé au Louvre; un troisième est celui dont nous donnons ici la reproduction; nous croyons que c'est celui qu'on vit adjuger en 1801, dans la vente Robit, à 251 fr. et, en 1811, dans la vente Gamba, à 288 fr.; il fut acquis en 1849, en échange d'un portrait de Voyer d'Argenson, par Tournières. L'on remarquera que, dans cette toile, la draperie de velours qui forme tout le fond du tableau du Louvre, est relevée en larges plis, ce qui permet d'apercevoir, entre les colonnes de l'attique sous laquelle le peintre a placé son personnage, l'église de la Sorbonne, réédifiée en 1635.

Pour suivre l'ordre chronologique, notons deux tableautins, *le Matin* et *le Soir*, aux chaudes tonalités, attribués à Claude Lorrain; un portrait présumé de *Louis de Bourbon, prince de Condé,* alors duc d'Enghien (1), nu-tête, couvert

(1) Voir les portraits de ce prince gravés par Montcornet et Peter Aubry, et surtout le frontispice du *Parfaict politique* de Boulanger (1651).



PHILIPPE DE CHAMPAGNE. — LE CARDINAL DE RICHELIEU
(Collection Chaix d'Est-Ange)

d'une cuirasse sombre, l'avant-bras droit décoré du brassard blanc du commandement, la main du même côté appuyée sur un bâton, l'autre reposant sur son casque : je donnerais volontiers cette œuvre à Nicolas Mignard, car elle rappelle singulièrement les portraits de ce peintre gravés par Antoine Masson ; de Pierre Mignard, *une Dame de qualité*, vue à mi-jambes, dans un costume éclatant, et précédée d'un Amour allégorique; *le Retour de Jacob* et *la Lapidation de saint Etienne*, deux petites compositions de Sébastien Bourdon ; un bon panneau décoratif de Jean-Baptiste-François de Troy, *Pan poursuivant Syrinx*, signé et daté 1720 ; enfin, *le Bain*, attribué à Pater, œuvre gracieuse, mais pastiche indiscutable d'un délicieux Watteau conservé à Bruxelles dans la galerie du prince d'Arenberg et vulgarisé par la gravure.

Vient ensuite un très beau pastel de Maurice-Quentin de La Tour, *Jean de Boullongne*, dit le comte de Nogent, né le 15 octobre 1690, mort en février 1769 (fils de Louis, premier peintre du roi, chevalier de Saint-Michel), qui, aux nombreuses charges dont il était revêtu : premier commis, intendant et enfin contrôleur général et ordinaire des Finances, conseiller puis conseiller honoraire au Parlement de Metz, successivement intendant et grand-trésorier commandeur des Ordres du Roi, joignait la qualité d'*honoraire-amateur de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris*.

Moins solennel, mais autrement intéressant, le magistral *Portrait de Charles-Maurice Talleyrand* (1), jeune encore, par Jean-Baptiste Greuze, déjà vieux. Nous ne pensons pas que cette toile puisse remonter au lendemain du 10 août, à l'époque où le futur ministre de la Restauration était employé par le Conseil exécutif provisoire; il faut donc qu'elle date de la radiation de l'ancien évêque d'Autun de la liste des émigrés, puisque sa mission à Londres et son séjour en Amérique l'éloignèrent de France de 1792 à 1796 ; c'est le moment où il se lie avec Maret et Sémonville pour aborder Delacroix, le ministre des Relations extérieures, qu'il remplacera bientôt. Vêtu d'un habit bleu, largement ouvert pour laisser voir un gilet blanc comme Robespierre en porta jadis, en culotte de peau jaune, chaussé de bottes à revers, il s'abandonne dans un fauteuil « Directoire », la jambe droite croisée sur la gauche ; c'est dans cette même attitude, qui lui était commode à cause d'une armature métallique destinée à corriger sa claudication, qu'on le retrouvera, en 1808, dans le portrait officiel de Gérard, gravé par le baron Desnoyers.



M.-Q. DE LA TOUR. — JEAN DE BOULLONGNE
(Collection Chaix d'Est-Ange)

Religieusement conservé, avec une ébauche représentant Bonaparte, par la fille du peintre, Caroline Greuze, dans la chambre qu'elle occupait à l'hôtel de Valory, rue Taranne, ce portrait fut compris dans sa vente après décès, en 1843 ; on le vit

(1) A figuré dans une exposition de tableaux de l'École française ancienne, en 1860, puis à la deuxième exposition des portraits du siècle, 1885 (n° 122), et a été reproduit en héliogravure dans les *Mémoires de Barras*, publiés par George Duruy, tome III, p. 180-181.



J.-B. GREUZE. — CHARLES-MAURICE TALLEYRAND (CI-DEVANT ÉVÊQUE D'AUTUN)
(Collection Chaix d'Est-Ange)

passer l'année suivante dans une vente dirigée par M. Girard; il entra alors, pour 1.360 francs, dans le cabinet de M. Meffre aîné, dispersé les 25 et 26 février 1845; ce fut en 1849 que M. Chaix d'Est-Ange l'acheta 4.000 fr. (1).

Il convient de dire un mot du *Portrait présumé de la sœur de Greuze*, représentée par lui couverte d'un mantelet de soie noire et tenant une lettre ouverte à la main : cette toile provient de la collection du baron de Varange, dont le catalogue fut fait en 1852 par M. Ferdinand Laneuville.

Vient ensuite une délicieuse composition de Lépicié, signée et datée 1776, *le Lever de Fanchon*. Quand elle parut, en 1860, à une exposition de tableaux de l'école française, elle n'eut pas l'heur de plaire à M. W. Bürger, qui, dans des articles publiés par la *Gazette des Beaux-Arts* (2), tout en reconnaissant en elle *un chef-d'œuvre (relatif)* du maître, la qualifia de « peinture claire et naïve, mais sèche et mince ». Nous n'aurons pas grand'peine, croyons-nous, à réhabiliter cette jolie toile : dans une rustique mansarde, baignée par les chaudes lueurs du soleil levant, Fanchon, tirée de son sommeil, vient de rejeter ses couvertures; elle a déjà passé à la hâte un jupon blanc rayé de rose, et, assise sur sa couchette, le pied gauche encore nu posé à terre, près de son chat favori, elle allonge la jambe droite sur le matelas, en passant son bas; l'absence de table de nuit permet d'apercevoir un bourdaloue primitif, à demi caché sous le lit; les commodités de la conversation ne sont représentées dans la pièce que par une chaise unique, chargée de quelques hardes; le lavabo se compose d'un baquet placé sur un tréteau et d'une cruche — *intacte*, celle-là — posée sur le sol; l'enfant se lève avec une pudeur parfaite et sans l'ombre de coquetterie. Nous avons déjà aperçu, pensons-nous, ce modèle ingénu dans un coin obscur de *la Demande accordée*, gravée par Bervic.

Prud'hon est, après Louis Boilly, le maître de l'École française le mieux représenté dans la collection Chaix d'Est-Ange. La première œuvre en date est le portrait en buste d'*une Jeune Femme blonde*, coiffée d'un large chapeau de paille naturelle, que charge un flot de coques en satin bleu foncé et une touffe de plumes d'autruche; en robe blanche décolletée, les épaules couvertes d'un cachemire de l'Inde ivoire aux délicates arabesques, elle est accoudée sur une balustrade, dans un parc, et regarde le spectateur bien en face; les yeux largement ouverts et les lèvres souriantes, elle n'est pas jolie, mais charmante. Comparable aux plus beaux portraits féminins de l'Ecole anglaise, cette toile l'emporte sur eux par la séduction qu'elle dégage, et révèle, en 1799, des nuances peu connues du génie de l'artiste; après avoir fait partie du cabinet de M. A. Dugléré, vendu le 31 janvier 1853, elle fut adjugée à M. Chaix d'Est-Ange 1,450 francs, le 6 mai 1864, à la dispersion de la collection du docteur A..., dans laquelle elle était cataloguée comme portrait de Mademoiselle Mayer, ce qui est une erreur manifeste.

Le *Portrait de Prud'hon*, par lui-même, doit être d'une époque très voisine de ce dernier : le maître ne paraît guère plus d'une quarantaine d'années. C'est une énergique ébauche au bitume, sur fond gris verdâtre, — celui de la toile, — le visage est parfaitement modelé, les yeux profonds, la bouche entr'ouverte; plus tard, l'artiste changea sa coiffure en rejetant en arrière la large mèche qui retombe ici sur son front (3), mais il ne modifia jamais son nœud de cravate négligé et conserva son goût pour les collets de velours; cette toile fut acquise à l'Hôtel Drouot, le 27 novembre 1865.

Le tableau le plus connu de Prud'hon est, sans contredit, *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* : son image est présente à toutes les mémoires, car chacun a vu et admiré au Louvre cette composition maîtresse, l'une des plus puissantes de l'Ecole française, improvisée en quelques traits de plume, en 1807, dans le cabinet du préfet de la Seine, Frochot, à la suite d'un dîner officiel où l'on avait parlé de la décoration de la salle de la Cour criminelle au Palais de Justice : malheureusement, les couleurs, décomposées par le bitume, ne permettent plus de saisir, dans l'original, les oppositions puissantes ménagées par l'artiste, grâce à un éclairage savant dû aux rayons d'un pâle soleil levant et aux feux d'une torche qui s'éteint; aussi, pour bien comprendre toutes les beautés de l'œuvre du Louvre, faut-il avoir vu et étudié la réduction de la collection Chaix d'Est-Ange, dont la conservation est parfaite.

Commandée à Prud'hon par le comte de Sommariva, cette répétition, trouvée inachevée (1) dans l'atelier du peintre au moment de sa mort, fut comprise dans sa vente après décès, en 1823, et adjugée 900 francs à celui qui l'avait fait entreprendre; elle reparut en 1839, sous le n° 5, dans le catalogue de la galerie Sommariva, et fut vendue 1,100 fr.; elle a fait partie depuis de la collection Thévenin; M. Chaix d'Est-Ange s'en est rendu acquéreur en 1853, chez Durand-Ruel, au prix de 4,000 francs.

De Prud'hon encore, un très beau dessin classique au crayon et à l'estompe : *le Départ d'Hector;* le groupe formé par Andromaque et Astyanax, cherchant à retenir le jeune guerrier qui part plein d'une ardeur belliqueuse, est d'une touchante beauté; à gauche, le vieux Priam implore une Vénus domestique, tandis qu'Hécube entre dans la salle en se voilant la face de douleur. Cette œuvre entra dans la collection en 1853, pour 900 francs, en sortant du cabinet Dugléré.

A côté de ces œuvres remarquables de Prud'hon, le meilleur éloge qu'on puisse faire du beau *Portrait d'homme*, par Anne-Louis Girodet-Trioson, acquis 1,550 francs à une vente du 3 mars 1873, est qu'il ne perd rien de son intérêt; l'artiste a signé d'un curieux monogramme, G. A. L. enlacés, et daté de 1800 (2) ce tableau représentant, sur un fauteuil Empire, dans un lumineux habit bleu à collet de velours et en culotte jaune, l'un de ses meilleurs amis, M. Jean-Baptiste-François Bourgeon, né le 12 mai 1757, maire de Boissy-le-Sec, auquel il a mis dans la main, pour mieux souligner ses sentiments, le Traité de Cicéron : *De Amicitia;* sous les frimas de cheveux poudrés, la physionomie a une saisissante intensité.

Pour en finir avec l'École française, avant d'entreprendre la petite étude sur Boilly que nécessite l'importance des œuvres de cet artiste conservées dans la collection Chaix d'Est-Ange, il y a lieu d'énumérer trois grands et beaux dessus de porte de l'Ecole française du XVIII[e] siècle, fleurs et natures mortes; une charmante gouache de Henri-Désiré van Blarenberghe, *le Retour de la chasse;* deux sujets mythologiques par Vallin; deux curieuses peintures sur verre de Jean-Louis Demarne, d'après les procédés de Dihl; un vigoureux Eugène Delacroix, donné par Madame George Sand; une femme, de Diaz, dans une étincelante robe safran, provenant de la collection Sipière; un bon Adrien Guignet, *Xerxès*, qui a paru à l'exposition de Londres en 1862; *la*

(1) D'après M. Charles Blanc (note de la *Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, p. 354, 1860), il y aurait eu un dessin original de ce portrait, qui parut avec lui à l'Exposition de 1860.

(2) Année 1860, t. VIII, p. 230.

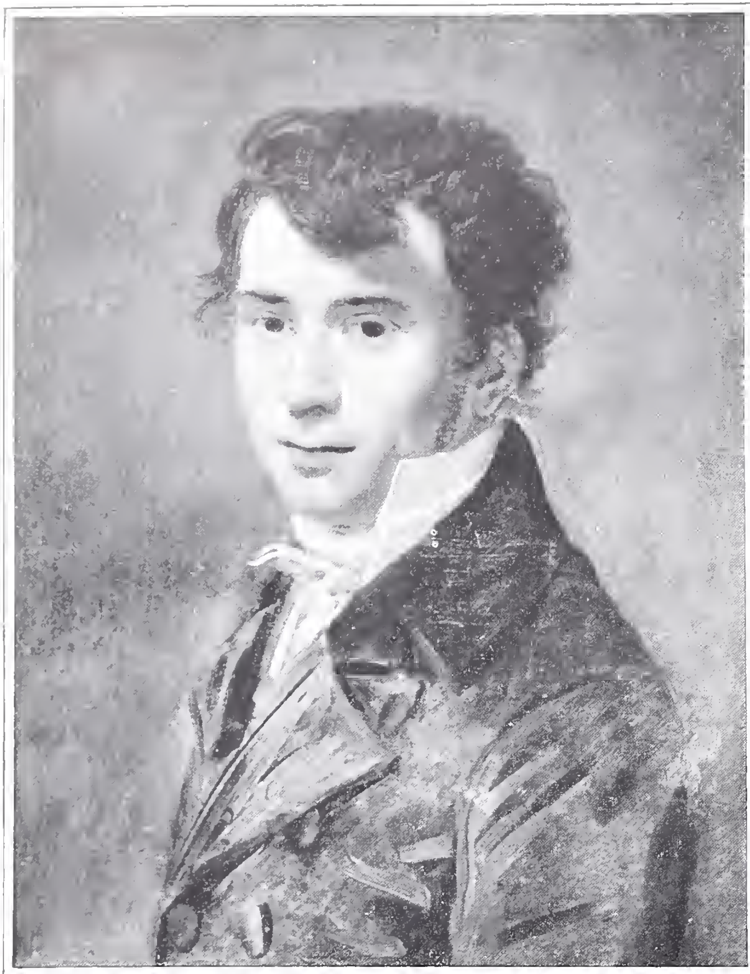
(3) Cette mèche retombante se retrouve dans un auto-profil de jeunesse, gravé par J. Boilly.

(1) L'on remarquera, dans la reproduction donnée ici, que l'oreille et quelques plis de la draperie de la Vengeance, ainsi que le front et le pied gauche de la Justice, ne sont pas terminés.

(2) A paru au Salon de 1800 comme portrait du citoyen B...



LÉPICIÉ. — LE LEVER DE FANCHON
(Collection Chaix d'Est-Ange)



P.-P. PRUD'HON. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME
(Collection Chaix d'Est-Ange)

Jungfrau, par Justin Ouvrié; enfin, les délicates peintures de Tony Faivre, datées de 1867, ornant un piano Erard de style Louis XVI.

* * *

Les Boilly de la collection Chaix d'Est-Ange ont une réputation que nous croyons méritée : les cinq principaux ont paru à l'exposition de tableaux organisée, en 1885, dans la Salle des Etats, au Louvre, au profit des orphelins d'Alsace-Lorraine; depuis, M. Henry Harrisse en a parlé à plusieurs reprises et en a reproduit trois dans son livre : *L.-L. Boilly, sa vie et son œuvre.* Nous pensons néanmoins pouvoir apporter ici une contribution inédite à la biographie du peintre de La Bassée, grâce aux précieuses communications de M. le comte de Guilhiermier, arrière-petit-neveu de M. Calvet de Lapalun (1), qui, bien que fixé dans le Midi, fut, au début de la carrière de Boilly, son Mentor en même temps que son Mécène.

Né à La Bassée le 5 juillet 1761, Louis-Léopold-Joseph Boilly dut prendre ses premières leçons artistiques dans l'atelier de son père, honnête sculpteur sur bois. Il alla se perfectionner à Douai, puis à Arras : on ne peut passer sous silence la présence dans cette dernière ville, à cette époque, d'un peintre de talent, Dominique Doncre, né en 1743, mort en 1820, dont le musée du chef-lieu du Pas-de-Calais possède, avec un bon trompe-l'œil, deux très intéressants portraits du sculpteur Lepage et de sa femme, peints en 1797 : il nous semble impossible que cet artiste n'ait pas eu quelque influence sur la formation de Boilly, fixé à Arras jusqu'en 1785.

(1) Antoine-Joseph-François-Xavier Calvet de Lapalun (5 août 1736—novembre 1820), dont la sœur Rose, alliée à Jean-Pierre, comte de Guilhiermier, fut l'héritière; ils appartenaient à la même famille que Esprit-Claude-François Calvet, le célèbre fondateur du Musée d'Avignon.

Attiré à Paris par le peintre d'architecture Lecrosnier, il revint faire une apparition à Arras pour y consommer une union ébauchée sans doute depuis longtemps; son contrat de mariage, passé le 10 septembre 1787, ne nous apprend rien de ses apports, dont la famille de la future déclara se contenter pour les bien connaître; ceux de la fiancée, Marie-Madeleine-Josèphe Desligne, sont décrits d'une façon à peu près aussi vague : sans aucun patrimoine, le ménage dut vivre au jour le jour dans la capitale. Ce fut donc une singulière bonne fortune pour le peintre que de plaire à un riche et intelligent amateur qui, en moins de cinq ans, lui acheta ou lui commanda onze tableaux; après la mort de ce *curieux*, ses héritiers, pour acquitter les nombreux legs dont son testament était surchargé, se défirent, en 1843, d'une partie des tableaux qu'il avait laissés; c'est ainsi que M. Chaix d'Est-Ange, de passage à Marseille, put se rendre acquéreur, en 1846, de cette suite de Boilly pour 3,500 fr., c'est-à-dire à leur prix de revient, ou peu s'en faut.

Grâce au marquis de Tulle-Villefranche, demeurant à Paris, compatriote et intime ami de M. de Lapalun, il s'était établi entre le collectionneur comtadin et le peintre parisien un commerce épistolaire et linéaire dont ce dernier bénéficia largement : Lapalun suggérait à Boilly des sujets dont les croquis, parfois remaniés avant l'exécution du tableau, lui étaient communiqués : c'est ainsi que sont nées les meilleures œuvres de genre de notre artiste.

Deux toiles, les plus anciennes en date, croyons-nous, ne figurent ni sur les livres de comptes, ni dans les cahiers de sujets de M. de Lapalun; c'est d'abord une grisaille imitant une estampe, avec cette légende : *Ah! ça ira!* (1) et le blason des Virieu : une jeune mère, assise dans un fauteuil devant une cheminée, est encadrée de ses enfants, une fillette et un petit garçon, jouant avec des oiseaux privés; elle leur montre un chat qui s'avance en faisant le gros dos, afin de les mettre en garde.

Vient ensuite *la Visite reçue* (2), dont le collectionneur se dit l'inventeur sur une fiche de sa main, collée sur le châssis du tableau, avec cette date : 1789. Une jeune femme, surprise en galante conversation avec un officier par un petit Savoyard qui lui monte un billet, semble aussi désireuse de dissimuler au premier le message que de cacher au second la présence d'un amant.

Les comptes de M. de Lapalun commencent en 1790 et nous font savoir qu'il a acquis cette année-là : *la Moraliste* ou *les Plaisirs de chaque âge*, 336 francs; *le Prix de l'Harmonie*, 390 francs; *les Malheurs de l'Amour*, 318 francs, et *le Retour de l'Infidèle*, 350 fr. Les deux derniers n'ont pas été conservés par M. Chaix d'Est-Ange : M. Harrisse nous apprend (3) que *les Malheurs de l'Amour*, après avoir passé dans une vente qui eut lieu à Angers le 27 juillet 1863, sont entrés dans la collection Wallace. Le sujet du *Retour de l'Infidèle* aux pieds de sa maîtresse figure dans les cahiers de M. de Lapalun et est conforme à la description d'un tableau acquis 2,005 francs, à une vente du 10 mai 1873, par Madame Armand Heine (4).

(1) Cette composition est la même, à part une variante légère, que celle d'un tableau que M. Harrisse a décrit deux fois sous des titres différents : *l'Oiseau favori* et *Prends garde au chat*, nos 422 et 455, pages 121 et 125; depuis, un sujet analogue, *l'Oiseau chéri*, mais traité en largeur pour faire place, à droite, à une servante qui emporte des pommes sur une assiette, a été adjugé 12.000 francs dans une vente du 14 juin 1900.

(2) C'est sans doute ce sujet que Boilly a repris dans *le Commissionnaire* (Harrisse, n° 4, p. 73), exposé en 1793, et que nous voyons reparaître encore dans *le Messager* (*Ibidem*, n° 401, p. 119); ici, le billet est remis à deux jeunes femmes debout dans le même appartement.

(3) N° 375, p. 116.

(4) Harrisse, n° 475, p. 127.



GIRODET-TRIOSON. — M. BOURGEON
(Collection Chaix d'Est-Ange)

Laissons la parole à *l'inventeur* pour décrire *la Moraliste* ou *la Jeune Philosophe :* « Une femme de cinquante à soixante ans est assise sur un fauteuil, une main sur son genou, de l'autre tenant un livre comme pour le lire ; elle regarde en riant une petite fille qui est debout à côté d'elle, à qui elle a eu la complaisance de prêter ses lunettes, qui les a mises sur son nez et qui, la tête un peu en arrière, regarde à travers les lunettes, avec beaucoup de gravité, sa poupée qu'elle tient des deux mains, aussi loin de ses yeux que ses deux petits bras peuvent le permettre. La dame d'un certain âge doit être placée de manière qu'elle ne puisse pas voir l'action que je vais décrire : sur une table de marbre de couleur, placée, suivant l'usage, au-dessous d'un trumeau, est une statue de marbre blanc, l'Amour, de grandeur naturelle, proportionnellement aux personnages du tableau. Cet Amour tient d'une main son arc, et de l'autre son flambeau renversé. Sur le piédestal ou le socle qui porte cette statue est écrite, en lettres lisibles, la devise



P.-P. PRUD'HON. — LA JUSTICE ET LA VENGEANCE DIVINE POURSUIVANT LE CRIME
(Collection Chaix d'Est-Ange)

connue de tout le monde : *Ce qui m'allume m'éteint.* Une jeune femme très jolie est debout, assez près de la table sur laquelle est la statue de l'Amour ; elle a auprès d'elle un jeune homme de qui on peut facilement supposer qu'elle est recherchée. Cette jeune femme, voyant que la grand'maman est occupée de la petite fille et, par sa situation, ne peut guère la voir, d'une main prend le bras du jeune homme et de l'autre lui montre la devise qui est sur le piédestal de l'Amour ; c'est lui dire : « Voilà le motif de « mes refus » ou bien : « La vérité de cette devise suffit « pour me rendre sage. » — L'on ne sait vraiment ce qu'il faut admirer davantage de l'étonnante précision avec laquelle le sujet a été tracé ou de l'admirable exactitude avec laquelle il a été rendu.

Mais le peintre et le compositeur ne tombaient pas toujours si facilement d'accord ; pour le tableau qu'on pourrait intituler *le Prix de l'harmonie,* nous avons l'heureuse chance de pouvoir rapprocher de l'original le canevas de Lapalun, le croquis de Boilly et les observations du marquis de Tulle ; l'on verra quel mal chacun s'est donné pour parfaire la scène, qui d'ailleurs est fort jolie. Voici d'abord le sujet : « La musique n'a de charmes que pour les âmes



P.-P. PRUD'HON. — LE DÉPART D'HECTOR
(Collection Chaix d'Est-Ange)



L. BOILLY. — LA JEUNE PHILOSOPHE

(Collection Chaix d'Est-Ange)



L. BOILLY. — LE VIEILLARD JALOUX

(Collection Chaix d'Est-Ange)



L. BOILLY. — AH! ÇA IRA!
(Collection Chaix d'Est-Ange)



L. BOILLY. — L'INSTRUCTION MATERNELLE
(Collection Chaix d'Est-Ange)

sensibles. — Une jeune femme joue de la harpe; elle a la tête un peu penchée, les yeux levés au ciel, et parait fort sensible aux accords qu'elle tire de son instrument; une autre jeune femme, placée debout derrière, tient un papier de musique et chante; un jeune homme debout, une main appuyée sur le dossier du fauteuil de celle qui joue de la harpe, l'écoute avec attention. De l'autre côté du tableau, une vieille s'est endormie et un enfant badine avec un petit chien. La scène se passe de nuit. »

Le croquis initial, dont nous pouvons donner la reproduction et qui traduisait cette prose avec une fidélité à peu près complète, souleva des critiques de la part du marquis de Tulle, chargé de le transmettre : « La scène se passe dans une rotonde, à la clarté des flambeaux; le jeune homme sera vêtu d'un habit blanc d'officier, avec des épaulettes de colonel; nous tâcherons d'engager le peintre à faire renverser la vieille sur son fauteuil pour lui donner l'attitude du sommeil et non de l'attention. » Boilly pensa sans doute que la position proposée pour la matrone serait disgracieuse et, retournant le groupe qu'elle



L. BOILLY. — LA VISITE REÇUE
(Collection Chaix d'Est-Ange)

formait avec l'enfant au chien, il la représenta, non plus somnolente, mais complètement endormie; puis, afin d'isoler en un duo la harpiste et l'officier, il éloigna la chanteuse, lui donnant pour partenaires, à droite un abbé de cour et à gauche une fillette dont on aperçoit la riante physionomie à travers les cordes de l'instrument. Ces étapes successives font bien saisir tout le soin que le consciencieux artiste apportait dans l'interprétation des sujets qui lui étaient proposés.

Des tableaux de Boilly acquis par Lapalun en 1791, deux seulement font encore partie de la collection Chaix d'Est-Ange, *l'Amant jaloux*, acheté 330 francs, et *le Danger des Mariages d'amourette* ou *l'Instruction maternelle*, payé 320 francs; un troisième, *la Mère philosophe* (1), acquis 320 francs, dut faire l'objet d'un échange et a disparu, mais

(1) Cette toile semble égarée et n'a pas été cataloguée par M. Harrisse, qui a noté un titre pouvant s'y rapporter, *la Prévoyance maternelle*, n° 456, p. 125, avec cette indication : vente du général Lesuire, 1833.



L. BOILLY. — L'AMANT CONSTANT

(Collection Chaix d'Est-Ange)

le comte de Guilhiermier en possède à la fois la description et le croquis.

Le sujet de *l'Amant jaloux*, tel que l'avait proposé Lapalun, a été profondément modifié par Boilly ; l'amateur eût voulu que les soupçons parussent injustifiés : une soubrette aurait fait sortir d'un cabinet, au lieu d'un rival, une amie pour interrompre l'algarade faite par le galant à sa maitresse. Le peintre trouva plus plaisant de représenter un vieillard surprenant son amante au cours d'une collation offerte à un jeune homme qui s'est dissimulé derrière un paravent, la mère complaisante et une fillette déjà rouée intervenant pour sauver l'infidèle, que sa beauté rend aussi intéressante que l'âge de son protecteur le fait paraître ridicule (1).

Le Danger des Mariages d'amourette, devenue *l'Instruction maternelle*, dont Lapalun a inspiré le sujet, sans le dicter cependant, représente une mère consolant sa fille à la fin de la lune de miel, tandis que l'époux s'éloigne après la première dispute ; la morale de l'histoire est inscrite sur le socle d'un groupe de l'Hymen et de l'Amour :

Vois le perfide Amour éteignant son flambeau
Quand l'Hymen de ses yeux enlève le bandeau.

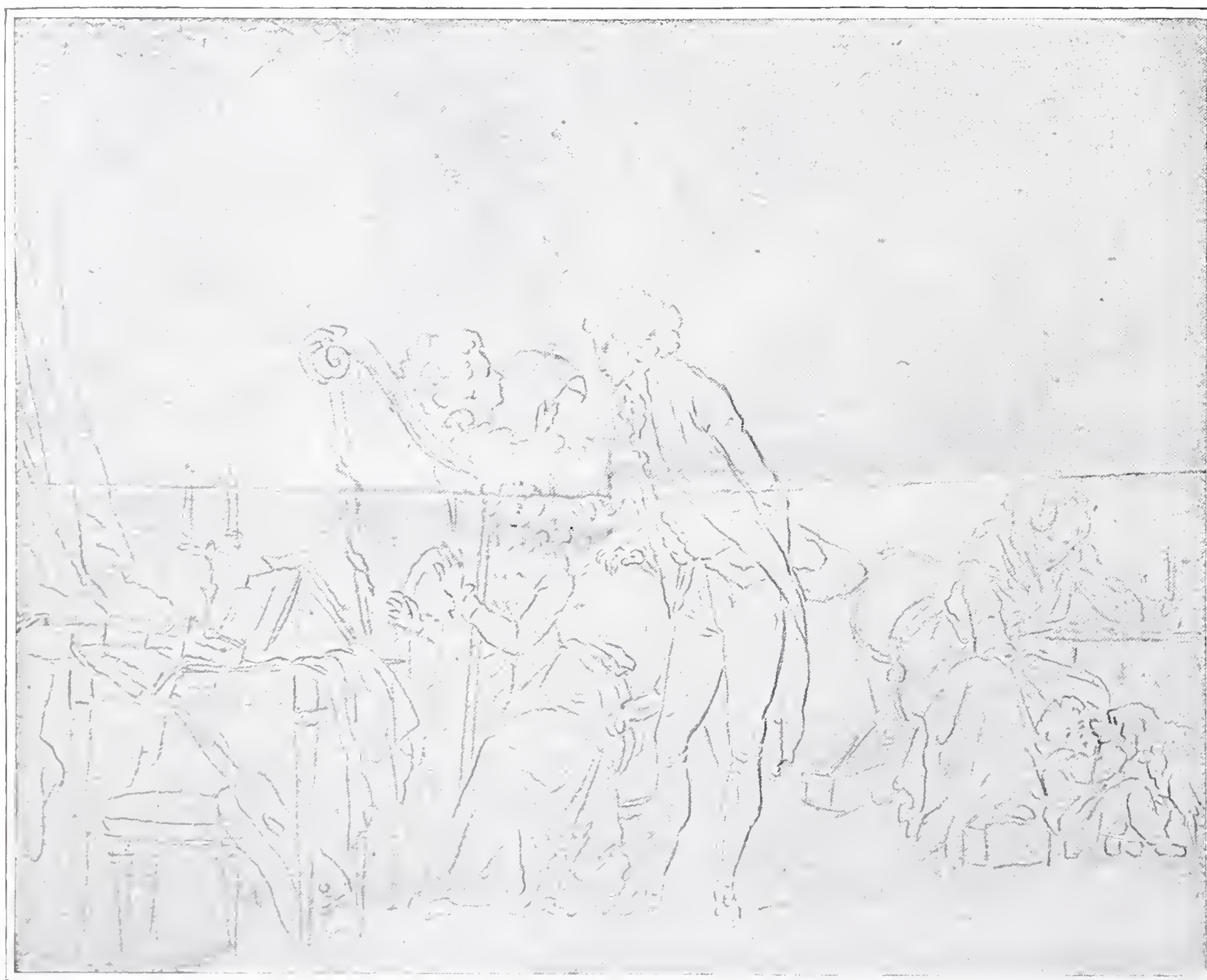
Dans la gravure de Tresca reproduisant cette scène avec renversement, l'on ne voit pas l'époux, mais, sur un secrétaire Louis XVI, placé au fond de la pièce, une statuette d'enfant entouré de langes annonce la maternité prochaine de la jeune femme.

(1) Depuis, Boilly a traduit une idée analogue en deux pendants : *Poussez ferme !* et *Ah ! qu'il est sot !* Dans le premier, une jeune femme emprisonne dans l'embrasure d'une porte le vieil amoureux, tandis que le jeune galant va se cacher en échangeant une dernière caresse avec sa maitresse ; dans le second, le vieillard est entré et fait une scène en montrant aux jeunes femmes qui le narguent un chapeau accusateur oublié par mégarde au moment du sauve-qui-peut. Ces dernières œuvres ont été gravées par Petit et ont fait partie de la succession de Lady Wallace.

Le pendant de ce tableau, payé aussi 320 francs, date de 1792 ; une année seulement les sépare, une année qui a marqué la fin d'un siècle et d'un régime ; la Révolution a mis son empreinte sur la peinture elle-même, car la poudre aristocratique est condamnée ou proscrite, et les cheveux féminins au naturel font leur première apparition dans l'œuvre de Boilly. Sous une statue de l'Amour, creusant un rocher avec sa flèche, se lit cette inscription : *Avec le tems*, qu'un jeune homme montre en souriant à une jeune femme repoussant ses avances d'un geste familier : l'honneur de l'invention revient ici tout entier à M. de Lapalun (1).

Depuis, les événements politiques durent lui faire oublier pendant longtemps Boilly et ses tableaux ; il renoua cependant avec lui après la tourmente, ainsi que le témoigne un *Trompe-l'œil* dans lequel, à côté de différents dessins et d'une étude de petits Savoyards montreurs de marmottes, l'on aperçoit le profil d'Hoffmann et la face de Swebach-Desfontaines, permettant de le dater de 1798, puisque *l'Atelier d'Isabey*, dans lequel figurent ces personnages, parut au Salon de l'an VI ; les esquisses des portraits réunis dans ce tableau sont conservées au Musée de Lille ; plus tard, Boilly groupa toutes ces têtes dans un ensemble intitulé *Réunion d'artistes*, dont l'épreuve fut déposée, en l'an VIII, à la Bibliothèque nationale.

Aux huit tableaux de Boilly provenant de M. Calvet de Lapalun, il faut ajouter trois autres œuvres de ce maître qui sont entrées depuis dans la galerie Chaix d'Est-Ange : deux d'entre elles ont été acquises par le fils du collectionneur, à M. Cottreau, son ami ; c'est d'abord un petit *Portrait d'homme* simulant une gravure sous un verre brisé ; puis un joli dessin popularisé par une estampe de Mathias, connue sous le titre de *la Paresseuse* (2), dans laquelle il se trouve



L. BOILLY. — CROQUIS DU « PRIX DE L'HARMONIE »
(Collection de M. le comte de Guilhiermier)

(1) Dans son cahier de *Sujets pour des tableaux*, figurent encore les descriptions suivantes : Départ d'un père de famille pour l'armée ; Retour du père de famille ; Soins de l'Enfance ; Education de l'adolescence : deux manières de composer *le Juge des petits pieds*, primitivement inventé par M. de T... (de Tulle) ; Offrande à l'amour ; l'Espiègle ; Et moy aussi j'ai été jolie ; la Coquette embarrassée ; l'Amour enchaîné par le Plaisir ; l'Hymen permet à l'Innocence de s'abandonner à l'Amour, et les Curieux indiscrets.

(2) Harrisse, nº 1112, p. 179 ; nº 126, p. 94. D'après cet auteur (nº 1081, p. 176), ce même dessin (haut. 0m50, largeur 0m40) aurait passé, sous le titre de *la Mansarde*, dans la vente Laperlier du 17 février 1879 ; une peinture représentant le même sujet a passé dans la vente D... en 1869, dans la vente Oger de Bréart en 1886, enfin dans une vente du 14 juin 1900.



L. BOILLY. — LE PRIX DE L'HARMONIE
(Collection Chaix d'Est-Ange)

inversé. Il est curieux de rapprocher la mansarde de *la Fanchon* de Lépicié de celle de *la Paresseuse* de Boilly : si l'on avait à décerner un prix de vertu à l'habitante de l'un des deux logis, nous pensons qu'aucune hésitation ne serait permise et que Fanchon aurait la palme.

Enfin Madame G. Chaix d'Est-Ange a hérité, dans la succession de sa mère, un important tableau représentant *la Vaccine*, dans lequel se trouvent groupés une douzaine de personnages autour d'un vieux médecin inoculateur (1) : toute une famille, en mal de vaccin, s'est évidemment donné rendez-vous dans la même chambre à coucher, afin d'éviter les frais de déplacement du docteur. Cette toile est passée successivement dans les deux ventes Odiot, en 1845 et 1847, et fut adjugée 190 francs, à la seconde; cette composition a été reproduite en 1824, avec inversion et quelques légères variantes, dans une lithographie de Delpech dédiée au docteur Petroz, l'un des fondateurs de l'homœopathie.

* * *

Au milieu de ces tableaux rassemblés avec amour, à côté d'un beau portrait de son fils, peint en 1887 par Jules Lefebvre, l'on peut admirer une grande toile d'Hippolyte Flandrin (1), représentant Chaix d'Est-Ange revêtu de la robe sévère d'avocat, debout dans son cabinet de travail : elle est datée de 1844, l'année même où le maître fut réélu, contrairement à la tradition, pour la troisième fois bâton-



L. BOILLY. — TROMPE-L'ŒIL
(Collection Chaix d'Est-Ange)

nier de l'Ordre en récompense de l'énergie qu'il avait employée pour le défendre. Cette belle image, dont une copie orne la salle du Conseil du barreau de Paris, au Palais de Justice, et qui a été lithographiée par Lemercier, fait revivre le collectionneur au centre d'objets qui ont conservé, dans leur groupement, comme un reflet de sa grande intelligence.

Baron Joseph DU TEIL.

(1) Il existe plusieurs dessins d'étude pour ce tableau, et le vieux médecin se retrouve encore dans *la Malade*, faisant partie des scènes de métier (Harrisse, p. 184 et 185, nos 1185 à 1192) ; l'un d'eux, qui porte le millésime 1807, permet de le dater approximativement.

(1) Nous avons préféré reproduire en tête, au lieu de ce tableau officiel, l'ébauche intime d'Adolphe Yvon, parce qu'elle date de 1865 et reproduit les traits de Chaix d'Est-Ange tels que les vivants d'aujourd'hui ont pu les connaître.



L. BOILLY. — LA VACCINE
(Collection Chaix d'Est-Ange)



L. BOILLY. — LA PARESSEUSE
(Collection Chaix d'Est-Ange)



FRAGONARD. — SATYRE ET BACCHANTES (dessin à la sépia)
(Collection de M. E.-M. Hodgkins)

FRAGONARD ET CHARDIN

A PROPOS DE L'EXPOSITION "ORGANISÉE POUR ÉRIGER UN MONUMENT A CHARDIN ET AU BÉNÉFICE DE L'ŒUVRE DU CANCER ET DE L'ORPHELINAT DES ARTS"



CHARDIN. — LA FILLETTE AUX CERISES
(Collection de M. le baron Henri de Rothschild)

FRAGO ET CHARDIN ! L'antithèse est grande à première vue. Ils se rencontrent pourtant, nos deux grands peintres, sur les hauts sommets de la perfection. Ils se partagent si bien les qualités françaises : l'un en a l'esprit, l'autre le sentiment; celui-ci la légèreté, l'élégance, le raffinement, le goût du coquet, du joli, du séduisant; celui-là, la raison, la vérité, la clarté, la vision nette et courageuse des choses, la sympathie douce et attristée, parfois amusée, de tout l'entourage qu'il aime, qu'il devine, qu'il comprend. Et tous deux ont l'intelligence et la sincérité.

* * *

Toujours fidèle à la classe modeste dont il est et qu'il regarde vivre, Chardin peint de préférence l'âme des humbles et des travailleurs; Frago, qui a vu de près les riches de la terre, qui sait leurs plaisirs, leurs goûts, leurs distractions, a tracé sur la toile ce qui pouvait leur plaire, l'idéal des joies passagères, l'amour, le baiser, les rires si vite éteints; mais

il a dit aussi la bonne vie familiale, où il retrouve, à ses heures, un peu de l'intimité de son maître Chardin.

Celui-ci a possédé, au degré le plus sublime, le don divin de sympathie. L'âme simple des êtres et des choses, il a su la surprendre et la traduire, il l'a pénétrée, sentie et aimée, car son œuvre est d'amour tout autant que de psychologie. Il se dégage de ses tableaux de la tendresse, de la forte et douce tendresse, qui enveloppe d'une lente, sereine, lumineuse atmosphère les personnages qui travaillent, jouent et prient. Il les prend toujours à l'heure apaisée et calme, alors qu'ils sont le plus eux-mêmes, accomplissant le labeur quotidien; il a choisi les plus humbles, parce qu'ils sont les plus vrais, et les femmes surtout, parce qu'elles sont l'être intime par excellence.

Il a cueilli pour nous la fleur de poésie de cette vie des petites gens, montré ce qu'elle avait de grand dans sa silencieuse médiocrité, son courage à la peine, sa résignation à l'obscurité. Quelle fière conception elle se faisait du devoir, cette vaillante ménagère, toujours grave et douce, soit qu'elle récure, soit qu'elle ravaude, ou que, penchée sur le petit enfant, elle murmure le *Bénédicité!* Ces scènes d'intérieur où il nous mène, par quelle magie Chardin nous y attache-t-il pour qu'elles nous semblent être le lieu promis du repos? C'est qu'il y est passé avant nous; son cœur est resté là, sans doute, et nous émeut.

Il a choisi pour notre lassitude, nos soucis, nos tourments, l'endroit frais et doux où s'abritent la pure simplicité, l'indépendante sincérité, la conscience du devoir accompli pour le devoir. Quel refuge béni que ces demeures, quelle tranquillité dans cette ombre où la lumière se joue par instant comme un rayon d'espérance! C'est ici qu'est le prodige, la joie de la clarté, la caresse des teintes qui meurent, l'éclat des franches couleurs, les pâles transparences, le mystère des ombres et l'harmonie qui unifie, accorde, relie; qui, du détail à l'ensemble, prête ses reflets nuancés et subtils; qui établit les rapports, note les valeurs et, par de délicats échanges, fait tout se répondre et se résoudre en l'absolu. «Tous ses objets se mirent les uns dans les autres», écrit Gautier-Dagoty, «et il en résulte une transparence de couleur qui vivifie tout ce que touche son



FRAGONARD. — LIT D'APPARAT
(Bibliothèque de Besançon)



FRAGONARD. — LA FÊTE DE SAINT-CLOUD. — LES MARIONNETTES
Esquisse ayant servi pour le grand tableau appartenant à la Banque de France
(Collection de M. le comte André Pastré)

pinceau ». — Ces merveilleux effets tiennent à la fois de la technique savante du maître et des dons de son esprit, s'élevant d'instinct vers les généralités, et des qualités de son cœur tendu vers l'éternel amour. On lui a comparé cet autre grand peintre des intimités morales, Eugène Carrière, et l'on a eu raison. Mais voyez pourtant ce par quoi surtout ces deux génies diffèrent : contemplez de l'un ces *Maternités*, où la pitié humaine vous étreint jusqu'à l'angoisse; et de l'autre ce *Bénédicité* rempli de foi confiante...



FRAGONARD. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME
(Collection de Madame Charles Floquet)

Ainsi trouve-t-on partout, dans les toiles de l'exposition Chardin, la même sérénité souvent austère et parfois pleine de bonhomie. C'est *la Bonne Éducation*, où cette maman en petit bonnet blanc, assise sous un rayon de lumière, fait réciter la leçon à sa fille. Dans la chambre douce, la clarté ondoie sur les ombres. *La Récureuse* est absorbée dans sa besogne parmi les poêles et les chaudrons; *la Ravaudeuse* travaille pensive, la tête penchée; *la Mère laborieuse,* près de son rouet, explique à sa fillette le travail à faire; sur le paravent sombre leurs claires silhouettes se dégagent, si vraies qu'il nous semble de tout temps les connaître. L'adorable esquisse de la collection L. Michel-Lévy nous dit la première pensée des *Ménagères,* si souvent et si heureusement répétées, où se révèle, chez le modèle préféré, tant de conscience laborieuse.

Parmi les tableaux prêtés par S. A. S. le prince de Lichtenstein, et qui ont tant de fois réjoui à Vienne des yeux français, rien ne vaut celui qu'on intitule : *La Mère et son fils.* On réprimande ce beau petit écolier si bien pris dans son habit gris pâle, long et bouffant. Il baisse la tête; a-t-il sali son tricorne noir qui reluit cependant sur le tablier si blanc de la jeune femme? La lumière entre à grandes ondes dans ce coin du logis, et elle est plus qu'un être même, puisqu'elle semble répandre sur tout de la vie.

On n'a eu qu'à prendre au hasard dans la collection Henri de Rothschild, pour amener à l'exposition des merveilles : *Le Volant, le Singe peintre, la Lessiveuse, l'Enfant au tambour de basque, la Fillette aux cerises.* La perle de la série est peut-être *la Femme au serin,* qui donne le portrait de la deuxième femme du peintre. Ce serait une scène amusante et d'un charme presque puéril, si le maître n'avait dans sa touche, avec la douceur, la gravité. Tout ce qui est pur, simple, innocent, lui paraît digne de son pinceau; telle un jour cette longue femme, pas très jeune, en robe claire et fleurie, jouant de la serinette pour l'oiseau dans sa cage, qui chantera bientôt. Madame Chardin a laissé son métier à tapisserie pour ce jeu d'un instant; elle va très vite se remettre à l'ouvrage : son sac lourd de laines et de soies est auprès d'elle.



FRAGONARD. — LE PACHA
(Collection de M. le Dr Jean Charcot)

Chardin nous a laissé de lui-même des portraits au pastel de sa maturité, dont un fort beau est exposé parmi ses peintures. Ces images nous semblent aujourd'hui comme une gageure du peintre, tant la coiffure le ridiculise; mais la vérité est étonnante dans ce regard franc et droit, sous les fameuses lunettes, dans cette bouche de douceur religieuse et ce grand front de pensée. On y lit cette résignation qui vient de la vie acceptée, comprise, bénie parfois jusque dans ses douleurs, puisqu'elle fait le cœur plus fort et l'âme compatissante. C'est bien là le bon Chardin, qui, peu de temps après le suicide de son fils, disait à ses confrères de l'Académie de peinture: « Messieurs, messieurs, de la douceur... Si vous voulez m'écouter, vous apprendrez peut-être à être indulgents... » Et toute cette belle harangue, que Diderot nous a gardée.

Le délicieux *Enfant au toton* est un pur chef-d'œuvre



CHARDIN. — LE CHATEAU DE CARTES
(Collection de M. le baron Henri de Rothschild)

de fraicheur et d'innocence. Ce qui éclaire cette toile, c'est la lumière se dégageant de l'âme du petit personnage; elle rayonne de cet être transparent, à force de vérité. Quelle était donc la candeur de l'homme qui a pu se pencher sans la ternir sur la candeur de cet enfant!

Mais tout Chardin n'est pas dans ses scènes d'intérieur, dans ses portraits; il est le maitre des natures mortes; où plutôt, partout il se donne, là où il compose, dessine ou peint. On sait qu'il fut admis à l'Académie, en 1728, comme « peintre de fleurs, fruits et sujets à caractère ». Ce qui a été réuni en ce genre suffirait à faire connaitre, à qui ignorerait Chardin, les qualités essentielles du peintre, sa science, ses dons de synthèse et d'harmonie. C'est ici, sans distractions sentimentales, que nous pouvons le goûter dans sa méthode, sa recherche, son discernement, son observation, et encore dans son génie de logique et de vérité.

Devant ces tableaux, l'illusion n'est qu'un mot; ils sont la facile réalité condensée et impressionnante. Qu'on regarde *les Instruments de musique* de la collection de Madame Jahan-Marcille; *le Chaudron, la Timbale, la Table servie, le Chat*

aux aguets. C'est partout la fine analyse de la lumière, la transparence des teintes légères, l'ampleur des fonds chaleureux et surtout le rapport harmonieux des choses parmi les jeux du clair-obscur.

* * *

Si Chardin est très exactement représenté, si l'on peut prendre de lui une idée complète dans cette exposition, il n'en est pas du tout de même pour Fragonard. Il y manque, notamment les pièces capitales de son œuvre, les panneaux décoratifs inspirés par Madame Du Barry, qui ont été longtemps « les panneaux de Grasse » et qui sont maintenant à Londres, chez M. Pierpont Morgan. Donnons un regret à ces toiles merveilleuses ; n'eussent été leurs grandes dimensions, l'aimable possesseur les aurait sûrement prêtées, comme il en a prêté plusieurs. Mais nous avons assez de tableaux du maître pour nous rappeler les autres et faire le tour de sa pensée. — Frago finit ce siècle de peinture française dont Watteau fut l'initiateur. Et l'artiste de clarté et de joie semble résumer à lui seul les dons que se partagèrent ses glorieux devanciers. Son génie vaut par lui-même et par tous les reflets; dernier rejeton de la race, il en jeta dans une apothéose l'éclat dernier.



CHARDIN. — LE SINGE PEINTRE
(Collection de M. le baron Henri de Rothschild)

Et voici qu'en parcourant son œuvre, nous retrouvons le rêve infini de l'un, la grâce sensuelle, la séduction de cet autre, la douce intimité de celui-là; et, par-dessus tout, l'esprit qui est sa marque, et la tendresse, l'amour, léger quelquefois, mais aussi la volupté profonde jusqu'au frisson, la passion ardente jusqu'à la douleur.

Il est avant tout peintre de la femme, et c'est ainsi naturellement que l'exposition l'a le mieux montré. Cherchons son idéal féminin dans *les Gimblettes*, dans *les Amants heureux*, dans le savoureux *Lever*, et aussi dans les œuvres chastes, *la Visite chez la Nourrice, la Bonne Mère, Fanchon la Vielleuse, l'Heureux Ménage*, où passent les modèles familiers du peintre.

Les femmes de Frago n'ont pas la mine hautaine, faite de mépris et de lassitude, des promeneuses de Watteau; elles ne sont point sages et bourgeoises, comme les ménagères de Chardin, ni audacieusement libertines, ainsi que les amoureuses sensuelles de Baudouin ; Fragonard les voit de taille moyenne, replètes assez pour que leur chair se creuse de fossettes, mais en elles rien ne vient étonner, distraire, ou arrêter l'élan de l'amour. Plus que belles, elles sont gracieuses et piquantes, et spirituelles, même dans le geste de leur lascivité.

Certes, il est sans scrupule, le maître qui dévoile avec hardiesse tous ces corps nus de tendresse et de plaisir ; mais qu'il y a d'intelligence dans les torses infléchis, dans les

jambes croisées, dans les pieds menus et roses! De la sensualité, mais combien plus de volupté! C'est une impudeur de caresses que ne désavouerait pas Boucher, mais des détails subtils indiquent que, dans ces corps éperdus, une âme veille; cette sensualité vibre de passion. Et que d'esprit jeté partout, que d'esprit couvrant comme d'un voile la scène frémissante où l'instinct déchaîné est vainqueur!

Frago portraitiste est représenté à l'exposition par quelques morceaux de choix, dont le *Diderot* de la collection du comte André Pastré, le miniaturiste Hall, à Madame Ditte,



Photo Vizzavona.

CHARDIN. — LE JEUNE HOMME AU VIOLON
(Collection de Madame Émile Trépard). — Acquis par le Musée du Louvre

et le jeune Fragonard par lui-même sont, sans doute, les plus intéressants. Le paysagiste apparaît en quelques toiles excellentes, comme celle qu'à prêtée le marquis d'Harcourt, et dans le panneau décoratif de la Banque de France : *la Fête de Saint-Cloud*. On a pu voir commodément pour la première fois, cet important tableau ; il a déçu quelques visiteurs ; des critiques sévères l'ont rangé parmi les morceaux douteux de l'exposition. Ils sont, en vérité, bien difficiles.

La salle des dessins, presque entièrement remplie par Fragonard, le révèle mieux que ses peintures exposées. C'est une bonne fortune de voir réunis les trésors que gardent d'ordinaire jalousement nos collectionneurs. Des séries complètes ont été envoyées par le musée de Besançon, par le baron Edmond de Rothschild, par M. Jacques Seligmann, par la précieuse collection X., etc. On voudrait citer ici tous les noms des bienfaiteurs à qui nous devons tant de

joie. Que de rapprochements permettent ces premières pensées du maître avec les œuvres définitives ! Que d'idées charmantes, déjà tout exprimées par quelques traits de crayon ou quelques touches de sépia !

Ce « cabinet des dessins » de Fragonard fournira matière à des observations intéressantes. J'y ai noté, pour mon compte, l'étude faite d'après la grande peinture de Jordaens, *le Triomphe du prince Frédéric-Henri d'Orange*, qui est au Pavillon du Bois, à la Haye. C'est une étude exécutée sur place, analogue à celles que notre peintre a faites d'après



Photo Vizzavona.

CHARDIN. — L'ENFANT AU TOTON
(Collection de Madame Émile Trépard). — Acquis par le Musée du Louvre

Rembrandt et Van der Helst. Je compte me servir de ce dessin pour démontrer, d'une façon certaine, le voyage de Frago en Hollande. On a supposé, puis mis en doute ce voyage; je crois nécessaire d'établir qu'il est allé voir chez eux les maitres hollandais, dont l'influence est si sensible dans certaines parties de son œuvre...

Mais ce n'est point ici la place d'aborder les questions d'érudition ; revenons aux œuvres qui ont obtenu tant de succès devant le grand public. Parmi les toiles de Fragonard nous chercherons une émotion dernière, complétant, résumant les autres ; c'est *la Fontaine d'Amour*, dans l'exemplaire du comte de La Riboisière, qui nous la donnera.

Voici la page merveilleuse, celle qui touche au génie. Un souffle d'infini passe sur ce tableau ; c'est le désir exaspéré jusqu'au sublime, la soif d'aimer exaltée jusqu'à la torture, la sensation épurée par sa violence même, dépassant l'huma-



CHARDIN. — LE DESSINATEUR
(Collection de M. le baron Henri de Rothschild)

nité. Dans un grand geste de passion qui n'enlève rien à l'harmonie des lignes, deux êtres, beaux de toute leur jeunesse, se précipitent vers la coupe d'enchantement que de vigilants petits Amours ont remplie pour eux. L'homme a le masque tragique ; ses lèvres atteignent presque le calice des ivresses, et c'est l'instant que choisit l'artiste pour fixer sur la toile un semblant d'éternité.



CHARDIN. — LAPIN ET PERDREAU
(Collection de M. le baron Henri de Rothschild)

Elle, toute blanche et blonde, et lumineuse, sous l'étreinte de l'ami qui l'entraine, approche aussi des sources de la volupté. L'élan soulève sa tunique légère et son corps de rayons apparaît presque nu. Elle est longue, mince, idéalisée par le suprême espoir ; c'est un grand lis qu'infléchit le vent



CHARDIN. — LE MENDIANT
(Collection de M. le baron Henri de Rothschild)

d'orage ; ses cheveux flottent, et des roses couronnent en diadème son front étroit. Elle n'a rien des amoureuses habituelles du galant Frago ; rien de leur grâce pelotonnée, de leur ingénuité éloquente, de leur spirituelle impudeur ; c'est l'abstraction faite femme en la plus pure réalité.

Et quelle gracieuse chose que l'ordonnance de ce paysage ! Entre les branches fleuries descendent de pâles nuages, qui enveloppent de leurs nimbes le couple ardemment enlacé. Tout autour de la grande vasque jaillissante, des Amours tourbillonnent et, de leurs ailes frémissantes, paraissent semer la vie.

PIERRE DE NOLHAC.

CHRONIQUE DES VENTES

Voilà encore une saison de vente terminée. Celle qui vient de prendre fin aura été fertile en dispersions importantes, lesquelles auront jeté sur le marché, en quelques mois, pour une vingtaine de millions d'objets d'art et tableaux.

Aussi était-il temps que les enchères s'arrêtassent, attendu que l'on commençait à constater un certain tassement dans les prix, conséquence de la trop grande quantité de marchandises offerte au public acheteur dans un trop court espace de temps.

En dehors d'autres vacations, on termina, dans la première quinzaine de juin, les ventes des collections Chappey et Sedelmeyer, les deux grosses affaires de l'année.

A la salle Petit, du 5 au 7 juin, Mes Chevallier et Lair-Dubreuil, assistés de MM. Mannheim et Haro, procédèrent à la quatrième et dernière vente Chappey, comprenant les objets d'art gothiques et Renaissance. Le produit s'éleva à 823.902 francs, ce qui, ajouté au résultat des trois ventes précédentes, donna, comme total général de la collection de feu M. Chappey, un chiffre de 4.216.793 francs.

Le prix sensationnel de cette vente fut obtenu par un petit tapis de soie d'ancien travail persan, orné, sur fond rouge, d'animaux combattant. Sur une demande de 100.000 fr., ce petit tapis fut poussé à 120.100 francs. Un autre petit tapis, de travail analogue, en soie et laine, monta à 34.000 francs, et un tapis de prières à 12.000 francs.

Pour les tapisseries gothiques flamandes, on fit preuve de moins d'ardeur. Une grande tenture de la fin du xve siècle, offrant une multitude de personnages bibliques, resta à 39.600 francs, sur une estimation de 50,000 francs. Une autre tapisserie, de la même époque, offrant un souverain entouré de personnages, fut payée 28.550 francs.

Dans les meubles, la moyenne fut meilleure. On fit monter à 36.100 francs deux canapés et huit fauteuils couverts en tapisserie flamande du xvie siècle, alors que l'expert en demandait seulement la moitié. Un meuble à deux corps, en bois sculpté et peint, du xvie siècle, atteignit 10,100 francs.

Dans la catégorie des objets de haute curiosité, on nota aussi des prix intéressants. Un retable en bois sculpté, du commencement du xviie siècle, représentant le Calvaire, fut adjugé 15,500 francs, et un autre, avec trois clochetons et statuettes, 10.000 francs. Une petite châsse en cuivre champlevé et émaillé de Limoges, du xive siècle, resta à 10.000 francs, contre 15.000 francs, que M. Chappey l'avait achetée à la vente Boy, en 1905. Un grand diptyque en ivoire sculpté, du xive siècle, trouva acquéreur à 11.250 fr.

Les anciennes faïences orientales et italiennes se vendirent bien. Le gros prix fut pour un plat de Damas à fond gros bleu, décoré en blanc et bleu turquoise, qu'un marchand poussa à 14.499 francs.

En même temps eurent lieu les troisième et quatrième ventes Sedelmeyer, sous la direction de Me Chevallier et M. Féral, comprenant, d'une part, les tableaux de l'Ecole flamande du xviie siècle, les tableaux de l'Ecole italienne et des Primitifs, qui produisirent 395.270 francs, et, d'autre part, les tableaux modernes, qui donnèrent un total de 405.673 francs. Le résultat général de la collection Sedelmeyer se trouva ainsi porté à 5.644.363 francs, chiffre le plus important réalisé en vente publique, à part les collections Spitzer et Lelong.

Dans les tableaux de l'École hollandaise, c'est une toile de Van Dyck, *Portrait d'un Gentilhomme de la famille Spinola*, qui obtint les honneurs avec un prix de 125.000 francs, sur une demande de 150.000 francs. Pour trois autres tableaux de Van Dyck, on donna les prix suivants : *la Vierge et l'Enfant*, 33.500 francs; *Portrait de la comtesse de Devon*, 30.000 francs; *Portrait de Guillaume II d'Orange*, 26.000 francs.

Parmi les peintures de Rubens, un *Enfant Jésus* monta à 26.000 francs, tandis que *Vénus et l'Amour* restait à 17.000 francs, et un *Portrait d'homme* à 16.000 francs. Un *Intérieur de boucherie*, par Téniers, fut payé 12.500 fr., et une *Tentation de saint Antoine*, du même, 10,000 francs. Pour ce prix, le musée de Gand acquit une peinture par Jan Fyt : *le Grand-Duc*.

L'Ecole italienne fournit aussi des adjudications importantes, notamment avec trois tableaux du Titien, qui restèrent cependant au-dessous des estimations. Le *Portrait d'un seigneur vénitien* fut adjugé 119.500 francs; *le Denier de César* 104.000 francs, et une *Sainte Famille* 35.000 francs. On paya 46.000 francs pour *le Poète*, portrait d'homme par Bartolomeo Veneto ; 21.500 francs pour un *Portrait de jeune fille* par Bernardino Luini, et 19.500 francs pour une *Annonciation*, de Palmezzano. Dans les œuvres des écoles diverses, une toile de l'Espagnol Pantoja de la Cruz, *l'Enfant et l'Aïeul*, fut adjugée 18.000 francs, et une composition allégorique par Mabuse, *Mars et Vénus*, 20.000 francs.

La vente des tableaux modernes était loin de présenter l'intérêt des ventes précédentes.

Dans l'Ecole de 1830, une très grande toile par Daubigny, *Lever de lune*, fut adjugée 34.000 francs, sur une demande de 50.000 fr., et *Troupeau de moutons au bord de l'Oise*, du même, fit 20,000 francs. Un paysage de Corot, *Vaches au bord d'une mare*, trouva preneur à 30.100 francs; une petite toile par Troyon, *la Charrette de blé*, à 18.000 francs ; une immense composition par Diaz, *les Dernières Larmes*, à 12.200 francs.

Dans les œuvres des peintres étrangers, on paya 14.000 francs un tableau par Titto Lessi, et 7.000 francs une scène par Munkacsy. Une aquarelle, par Mauve, fut poussée à 10.000 francs.

Une vente qui réussit fort bien fut celle de la collection de feu M. Thirion, que dirigèrent, le 10 juin, MM. Chevallier, Lair-Dubreuil, Féral et Mannheim, et qui produisit 353.000 francs avec des tableaux anciens et des tapisseries.

Seul, le tableau le plus important donna une petite déception. C'était une *Sainte Famille*, par Rubens, dont on demandait 80.000 francs et qui resta à 59.000 francs. Ce tableau avait été vendu 6.020 francs à la vente du chevalier Erard, en 1832. Un autre tableau de Rubens, *la Vierge portant l'Enfant Jésus*, payé 7.000 francs en 1850, fut adjugé 38.500 francs.

Les autres tableaux dépassèrent tous les demandes. *Le Pont Rustique* et *le Torrent*, par Jacques Ruysdael, montèrent à 27.000 fr. et 21.200 francs. *Le Passage du gué*, par Wouwerman, fut payé 25.000 francs. Un *Portrait de jeune femme*, par Tocqué, 28,500 francs. On poussa à 12.100 francs, sur une estimation de 3.000 francs, une petite toile de l'Ecole française du xviiie siècle, *la Jeune Musicienne*.

Dans les tapisseries, un grand panneau du xviiie siècle, *Vertumne et Pomone*, atteignit 24.000 francs.

A l'Hôtel Drouot, au milieu de juin, Me André Couturier, Paulme, Lasquin et Robin dispersèrent la collection de feu M. Barrot et obtinrent un produit de 375.000 francs. L'intérêt principal de cette collection résidait dans une série d'estampes anglaises et françaises du xviiie siècle, lesquelles réalisèrent des prix dépassant toute attente, fournissant, sur des adjudications antérieures, des plus-values énormes. Jamais la vogue dont jouissent ces jolies images, quand elles sont de belle qualité, ne s'était manifestée d'aussi éclatante façon.

Deux pièces en couleurs avant toutes lettres, *Heur et Malheur* et *l'Escalade*, par Debucourt, furent poussées à 23.300 francs, alors que l'on en demandait 12.000 francs, et qu'elles avaient été payées 5.500 francs en 1889.

De même pour quatre épreuves en couleurs de Descourtis, d'après Taunay, *Foire de village*, *Noce de village*, *la Rixe* et *le Tambourin*, que l'on paya 19.100 francs contre 2.605 francs en 1881. Une épreuve du premier état en couleurs de *l'Aveu difficile*, par Janinet, d'après Lavreince, monta à 10.000 francs, et le pendant, *la Comparaison*, à 8.100 francs. Deux petites pièces d'après le même, par Chapuy, *les Trois Sœurs au Parc de Saint-Cloud* et *les Grâces parisiennes au bois de Vincennes*, furent payées 10.000 francs.

Dans l'Ecole anglaise, on paya 9.600 fr. un *Portrait de Mrs. Cumberland*, à la manière noire, par Smith, d'après Romney. Parmi quelques dessins, deux petites aquarelles, par Huet, furent adjugées 12.000 fr.

La saison se termina par une vente « en ville », comme on dit dans le métier. Ce fut la vente, après décès, de la duchesse de Talleyrand et Sagan, qui eut lieu dans l'hôtel même de la défunte, une antique et princière demeure de la rue de Grenelle. Sous les lambris dorés du grand salon qui abrita des fêtes célèbres, MM. Lair-Dubreuil, Mannheim et Féral procédèrent à la dispersion des tableaux, objets d'art et meubles, et réalisèrent un total de 370.000 francs. La provenance de tous ces objets, en dehors de leur valeur intrinsèque, fit qu'on les poussa vivement. Un petit brûle-parfums, en ancienne porcelaine de Chine, avec monture en bronze du temps de Louis XV, monta à 19.650 francs; un marchand enleva, à 25.000 francs, une pendule en bronze, époque Louis XVI, à modèle d'après Pigalle, et le même donna 9.100 francs pour une statuette de Vénus en bronze, de travail italien du xvie siècle. Sur une demande de 5.000 francs, on adjugea 16.250 francs une statue en marbre blanc, *Hébé*, du commencement du xixe siècle. Dans les meubles, une petite armoire et un secrétaire plaqués d'ébène, de travail moderne, avec panneaux en ancienne laque, atteignirent le prix extraordinaire de 20.000 francs. Deux coffres de mariage anciens, en bois sculpté, furent adjugés 10.900 francs.

Par contre, on eut une déception avec une tapisserie des Gobelins représentant *le Jugement de Salomon* d'après Coypel, qui, en raison de son sujet peu plaisant et du manque de bordures, resta à 8.405 francs.

Les ventes à l'étranger n'ont rien présenté de bien marquant.

A Londres, à la vente du duc de Fife, on a payé 36.750 francs un paysage par Van der Neer. Quelques jours après, une petite peinture attribuée à Watteau, *la Contredanse*, monta à 65,625 francs, tandis que, comme objets d'art, deux lanternes en ancienne porcelaine de Chine coquille d'œuf, de la famille verte, trouvaient acquéreur à 46.000 francs.

A. FRAPPART.

GOUPIL & Cie, Éditeurs-Imprimeurs

MANZI, JOYANT & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

24, BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

SALONS DE 1907

(SALON GOUPIL)

28e année de la publication

Texte par LOUIS VAUXCELLES

CENT PLANCHES HORS TEXTE

Dont QUATRE-VINGT-DIX-SEPT en photogravure ou en typogravure

DEUX A L'EAU-FORTE et UNE EN PHOTOGRAVURE tirée en fac-similé en couleurs

Le **SALON GOUPIL** paraîtra en dix livraisons du 1er juin au 1er octobre.

Chaque livraison comprendra : 8 pages de texte ; 5 planches hors texte en taille-douce et 5 planches hors texte en typogravure Goupil.

JUSTIFICATION DU TIRAGE :

Le tirage de cet ouvrage sera strictement limité à 350 exemplaires numérotés de 1 à 350 et tirés uniquement sur papier de Hollande.

Prix de la souscription aux 10 livraisons	**100** fr.
Prix du volume relié toile rouge, lettre or, ou avec palette . . .	**105** fr.
Prix du carton toile rouge, lettre or, ou avec palette	**3** fr. **50**

Directeur : M. MANZI. Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, parait le 3e samedi de chaque mois*

Conditions d'Abonnement : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

1907 AOUT N° 68

LES ARTS

REVUE MENSUELLE DES MUSÉES COLLECTIONS EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR GOUPIL & Cie ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & Cie ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**



Louis Tauzin, pinxit.

Publicité Ch. Maillard, 8, rue Saint-Lazare.

LA GRANDE LIQUEUR FRANCAISE

LES ARTS

N° 68 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Août 1907



Photo C. M. Dewald.

A. NEUHUIJS. — AMOUR MATERNEL

(Collection de M. van Randwijk, à la Haye)

COLLECTION DE M. VAN RANDWIJK

A LA HAYE

Celui qui, un jour, écrira l'histoire de la peinture moderne, telle qu'elle s'est développée à travers des évolutions diverses, aura surtout à observer, dans leurs actions réciproques, deux courants qui sont remarquables par leurs caractères roman et germanique.

Si la civilisation du monde s'est développée, en général, en allant de l'est et du sud, vers l'ouest et le nord, on peut constater aussi, à plusieurs reprises, quelques actions régressives. En suivant l'évolution de la peinture moderne, nous remarquons un phénomène identique et nous arrivons à constater cette chose surprenante que cette évolution a suivi un mouvement circulaire.

Avant les Van Eyck, les plaines de la mer du Nord devaient, encore une fois, être le berceau de la peinture moderne. Le courant va, en partant de l'ancienne Hollande par l'Angleterre, vers la France. C'est aux peintres de Barbizon qu'appartient le mérite inappréciable d'avoir, les premiers, rempli le monde de nouvelles merveilles picturales. Cet exemple, sans doute, a inspiré la Hollande. Lorsque, dans ce pays, un quart de siècle plus tard, une nouvelle école vint encore accroître la gloire déjà ancienne et immortelle de la Hollande, on peut dire que l'exemple des Français, sans l'avoir précisément influencée, a été certainement pour elle un stimulant.

Il est, à cet égard, curieux de constater que c'est dans le nord et l'ouest que l'art français et hollandais sont toujours le plus appréciés. Parmi les meilleures collections modernes d'outre-mer il s'en trouve un grand nombre dont l'art français et hollandais forment le noyau. Et même nous n'exagérons pas en disant que les nababs anglais et américains ont fait vivre en Hollande toute une génération de peintres. Mais nous autres, Hollandais aussi, — est-ce peut-être par suite de ce qui a été dit plus haut, — nous sommes, en général, plus familiarisés avec l'art français que les Français avec l'art moderne hollandais. Aussi, ayant pris pour tâche de donner, d'une part, une idée de la nature et de la valeur d'une des collections de tableaux les plus merveilleuses, et, d'autre part, d'initier nos lecteurs à l'École hollandaise ; notre tâche, en réalité, sera double.



Photo C. M. Dewald.

J. MARIS. — HENRIETTE
(Collection de M. van Randwijk)

La collection de M. van Randwijk — résultat du goût artistique d'un amateur de peintures — est composée, outre les productions de l'art français, d'un certain nombre des meilleures productions de l'École moderne hollandaise. En traitant de cette collection, nous serions obligé, à tout moment, de nous référer à ce qu'on pourrait nommer les tendances essentielles et profondes de l'École hollandaise, et surtout de celle de la Haye. Or, comme il est possible que les lecteurs des *Arts* ne soient, en général, pas très familiarisés avec un art qui n'est pas celui de leur pays, et qui jusqu'ici n'a pas été traité dans ce périodique, nous croyons utile de commencer par résumer succinctement les caractéristiques générales de cet art et d'introduire, comme exemples, les tableaux de la collection.

Avant le développement de l'école impressionniste de la Haye, — un art qui, dans la Hollande moderne, devait devenir prépondérant, — on distingua deux courants : l'un académique romantique, et l'autre plus réa-

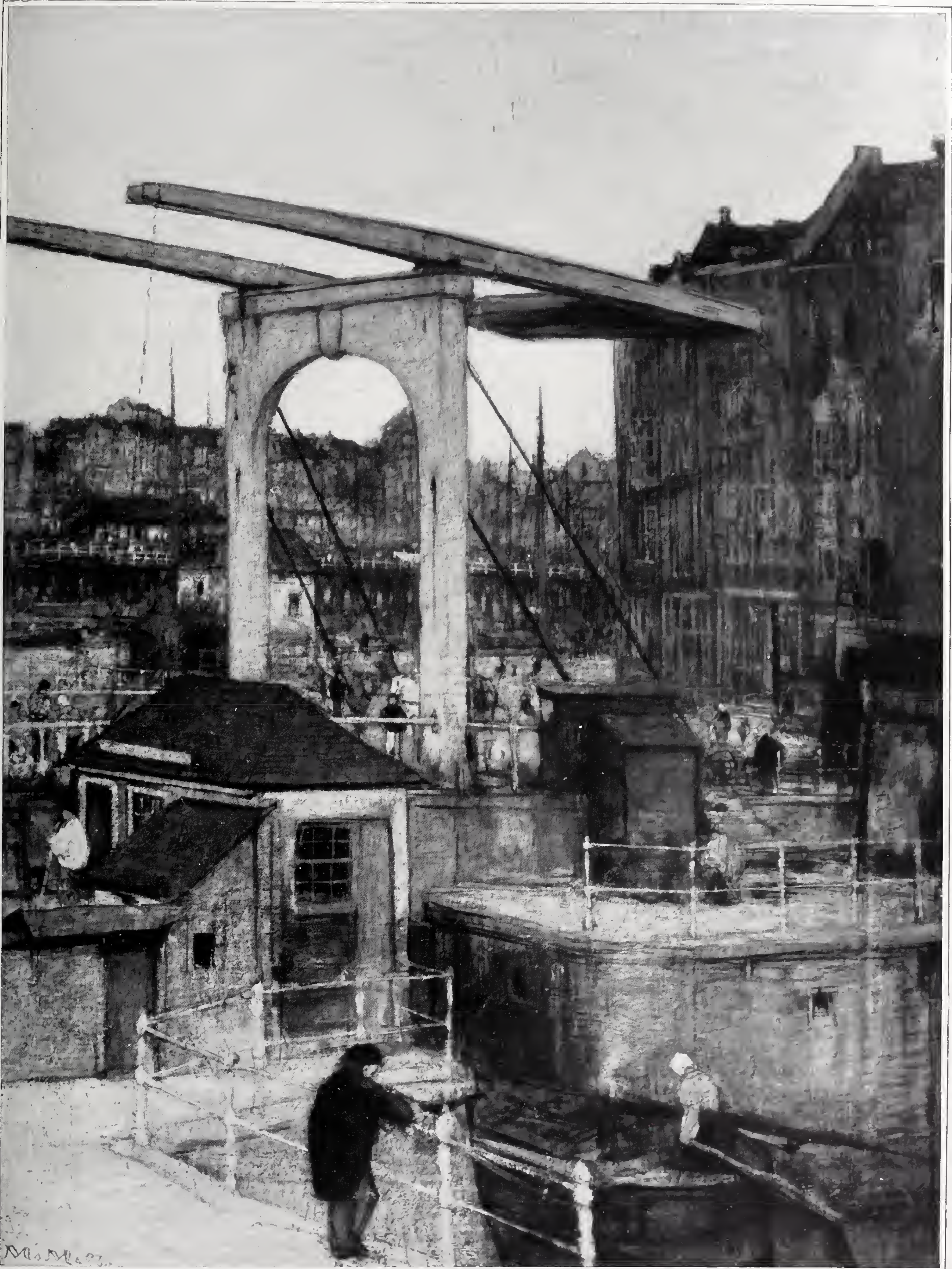


Photo C. M. Dewald.

M. MARIS. — LE PONT-LEVIS
(Collection de M. van Randwijk)

liste. La Hollande, pour la peinture, est un pays aux traditions séculaires, et, quoique ces traditions anciennes donnent, en général, une base plus solide au développement de la peinture, elles empêchent trop souvent l'originalité de s'épanouir.

Les peintres romantiques académiques avaient un genre d'art qui visait surtout au sublime, à l'emphase poétique. Le fini merveilleux de la forme des artistes du XVII[e] siècle, ils l'avaient transformé en un style de rhétorique creuse, par lequel ils tâchaient d'exprimer tous les éléments du dramatique et surtout du tragique. Mais cela n'avait rien de commun avec la vie réelle considérée à un point de vue esthétique.

A côté de cela, il y avait le genre plus naturel des paysagistes. Parmi eux, on en trouvait qui cherchaient à imiter l'exemple des Ruysdael, des Hobbema, des Van Goyen du XVII[e] siècle. Le contact direct avec la nature donnait à leurs efforts quelque chose de plus original, une apparence de vérité. Quelques-uns des représentants de ces deux genres devaient devenir les maîtres d'une jeune génération de peintres (pour autant que ceux-ci ne considèrent pas la nature seule comme leur maîtresse), qui, devenus indépendants plus tard, devaient s'engager dans des voies toutes nouvelles.

En France, l'école de Barbizon avait déjà célébré quelques-uns de ses plus beaux triomphes. Et cet essor glorieux et plein d'audace — exemple sans précédent dans l'histoire de l'art — a, dans la Hollande aussi, exercé sans doute son influence suggestive.

C'est là aussi qu'on se sentait, plus convaincu que jamais, poussé vers la nature. Et c'est ainsi qu'à l'horizon artistique de la Hollande, on vit, par miracle, une brillante pléiade surgir dans la nuit comme un signe mystérieux. C'étaient les trois frères Matthijs, Jacob et Willem Maris, Jozef Israëls, Bosboom, Mauve et Weissenbruch, qui, tandis que les voiles nébuleux d'une scolastique romantique commençaient à se dissiper, apportaient la lumière d'une nouvelle aurore. En citant ces noms, nous avons désigné en même temps les maîtres dont les tableaux forment le noyau de la collection de M. van Randwijk. C'est dans Israëls et dans Bosboom que l'art romantique a trouvé ses plus grands adversaires. Tous deux sont des figures intéressantes, mais Israëls est supérieur à Bosboom ; il est probablement le peintre le plus intéressant de toute l'école. En France il n'est pas inconnu. Ce doit être un critique français qui a dit de son œuvre qu'elle est « peinte d'ombre et de douleur ». Mais cela ne caractérise pas Israëls tout entier, comme nous allons le voir tantôt. Sa place, dans l'ensemble de la peinture moderne, est des plus considérables ; une place qu'on ne saurait mieux caractériser qu'en disant que ce que Rembrandt a été pour le clair-obscur, Israëls l'a été pour la tonalité. Rembrandt est le plus grand luministe de tous les temps. Israëls le plus grand tonaliste.

Ce clair-obscur si incompris de Rembrandt, qui a préoccupé tant de générations de peintres,



Photo C. M. Dewald.

B.-J. BLOMMERS. — L'ENFANT ET LE CHEVREAU
(Collection de M. van Randwijk)



Photo C. M. Dewald.

J. BOSBOOM. — ÉGLISE A BRÉDA

(Collection de M. van Randwijk)

— si on le sépare de son effet artistique, n'est pas autre chose qu'une forme pratique pour rendre ses intentions, un schéma qui s'est développé logiquement à travers les temps et que Rembrandt seul a su effectuer de la manière la plus absolue et la plus passionnante. C'est la tyrannie apparente du mètre et l'ordonnance du drame qui donnent au poète sa liberté divine et souveraine; — chez le peintre c'est le clair-obscur. — Ce clair-obscur, dans une unité poétique d'oppositions, telle que nous la trouvons chez Rembrandt, n'est que la forme concentrée du monde fantastique rendu visible, forme dans laquelle ce monde se réfléchit de la manière la plus parfaite. Ainsi, on pourrait dire que ce clair-obscur se retrouve chez Israëls, appliqué dans sa forme la plus tonalique. Tant que les peintres hollandais étaient dans leurs années d'étude, ils ont tous appris à appliquer systématiquement les lois traditionnelles du clair-obscur. Israëls aussi, lorsque, conformément à l'esprit de cette période, il dramatisait un récit avec une distribution scénique fort habile, en profita. C'est Bosboom qui, comme peintre d'églises, en a pu peut-être, dans la distribution de la lumière et de l'ombre de l'architecture gothique du nord, profiter le plus.



Photo C. M. Dewald.

W. MARIS. — CANETONS
(Collection de M. van Randwijk)

Tandis que, dans la forme et dans l'essence de l'œuvre d'Israëls et de Bosboom se manifestait le plus clairement la révolution qui conduisait du domaine des sentiments romantiques à la nouvelle méthode intuitive, la tendance des paysagistes tels que Jacob et Willem Maris, Mauve et Weissenbruch devait bientôt être tout autre. Leur œuvre représente bientôt le principe le plus pur de la nouvelle école, celui de l'impressionnisme de la Haye, qui, lyrique dans son essence, comme toute peinture paysagiste, présente un contraste frappant avec le caractère dramatique-historique de l'art romantique. Plus encore que les anciens Hollandais, les impressionnistes de la Haye étaient près de la nature avec laquelle leur être intime était dans un rapport constant. Israëls, que l'on compare volontiers à Rembrandt, se tourne beaucoup plus que celui-ci vers la peinture de la vie des pauvres et des humbles. On pourrait dire que, généralement, en Hollande, les peintres modernes d'intérieur continuèrent directement la conception des peintres de genre des XVIe et XVIIe siècles, plutôt que celle de Rembrandt, de Frans Hals, de Fabritius, etc. Il y avait une tendance générale vers la nature, mais en même temps vers la réalité.

Les premiers peintres, qui peut-être n'étaient pas des aristocrates, sont les anciens Flamands et Hollandais. Outre qu'ils étaient des rustiques, les Breughel, Brouwer, les Ostade, les Teniers, etc., ils furent quelque chose de plus, c'est-à-dire, avant tout, des hommes. Je ne sais pas jusqu'à quel point se serait développée la psychologie d'Adrien Brouwer, si doué, avec ses inspirations géniales, s'il avait vécu autrement et plus longtemps; car on remarque quelquefois, dans son œuvre, une vision grandiose, vraiment extraordinaire pour son genre et pour l'époque; il aurait été le premier qui aurait réussi, non pas à toucher terre comme Rembrandt en descendant des plus hautes sphères spirituelles, mais à prendre, de terre, son vol vers le ciel.

Ce fut Millet — et c'est ce qui explique, en partie, son influence puissante — qui, quelques siècles plus tard, a



Photo C. M. Dewald.

JOZEF ISRAELS. — SOINS MATERNELS
(Collection de M. van Randwijk)

accompli cette tâche. Ses personnages sont des êtres de la terre, non parés d'habillements historiques ou mêlés dans les événements violents du monde, mais simples, occupés à leurs besognes journalières : semeurs, moissonneurs, paysans bêchant et moissonnant, — ou bien une porteuse d'eau, un berger et une bergère avec quelque chose de plus que l'apparence idéale, — tels qu'on les trouve dans la collection de M. van Randwijk, chez lesquels on découvre néanmoins dans les gestes quelque chose qui indique une influence d'ordre supérieur.

Trois cents ans après l'époque où les peintres hollandais de genre mettaient en scène des paysans en train de festoyer ou de se quereller, avec leur humour bon enfant et leurs facéties, — il se lève enfin un peintre qui parvient à donner aux tableaux simples, rustiques et intimes, un caractère noble qu'on ne trouvait autrefois que dans les créations des Raphaël, des Rembrandt...

Les rêves du ciel paraissaient évanouis, les brumes du mystère et de l'emphase étaient dissoutes. C'est de la terre que l'éclat rayonne, et du milieu des humbles devait naître le geste annonçant la nouvelle époque.

On a parlé plusieurs fois d'un rapport entre l'œuvre d'Israëls et de Millet, et l'on s'est demandé auquel des deux peintres on devait décerner la priorité. Selon mon avis, malgré une ressemblance évidente, leur mérite est d'un genre différent, — et l'on ne saurait mieux indiquer cette



Photo C. M. Dewald.

G.-H. BREITNER. — AMSTERDAM EN HIVER
(Collection de M. van Randwijk)

différence qu'en déterminant leur style, nommant Israëls un *lyrique* épique, Millet un *épique* lyrique. Chez le premier, le lyrisme prédomine, chez le dernier, l'épisme. Et tous deux, dans leur genre, ont certainement produit quelque chose d'incomparable.

Car, toute nouvelle que fût la vision du grand maître de Barbizon, son œuvre n'aurait pas été telle, sans l'influence séculaire du classicisme qui, en France, a été plus fort et plus intense qu'en Hollande. La facture souvent monumentale de Millet, quoique pleine de sentiment parfois, était plus plastique que celle d'Israëls. Ce qui était le geste, l'expression mimique, la physionomie pour Millet, — il était en cela incomparable à l'époque moderne, — c'était l'expression de pensée ou la psychologie de l'atmosphère, ainsi que le peintre allemand Lieberman l'a dit un jour avec tant de justesse.

En dehors de l'esprit de Rembrandt, c'est surtout la poésie secrète des Ostade qui aura exercé son influence sur le peintre le plus lyrique du temps moderne. Matthys Maris aussi a senti cette influence dans sa première période. Je connais des intérieurs pauvres d'Israëls qui, pour ainsi dire, dans le rayonnement silencieux, produisent la même impression qu'une madone rustique et dont la physionomie et la lumière rappellent un Ostade ; j'en connais de Millet



Photo C. M. Dewald.

A. MAUVE. — LES BUCHERONS
(Collection de M. van Randwijk)

aussi qui nous procurent la même illusion. Dans un intérieur de notre collection, nous voyons le grand maître de l'école moderne hollandaise sous son aspect le plus intime. De tous les sujets qu'il a peints, tableaux de la vie de pêcheurs se déroulant dans des cabanes misérables et enfumées ou sur la côte, mères avec des enfants (voir la reproduction), vieillards cherchant, au déclin de la vie, leur consolation dans les souvenirs en fumant leur pipe et en se parlant à eux-mêmes, le regard fixé dans le foyer; enfants ingénus jouant auprès de la mer qui mugit, majestueuse et violente; tableaux de la vie de campagne: jeunes amoureux errant dans la nature joyeuse du printemps; épisodes de la vie des humbles et des solitaires : une petite fenêtre misérable perdue le long des champs ou de chemins; colporteurs, vagabonds, mendiants, chiffonniers, haleurs, bateliers, — de tout cela s'exhale une vision de vie qui, avec autant de réflexion et de maturité, avec beaucoup de sentiment délicat, surpasse de beaucoup en sensibilité, en largeur de conception, en noblesse et profondeur, les peintres de genre des XVI[e] et XVII[e] siècles. — Et c'est en cela qu'Israëls est sur le même rang que les grands peintres de tous les temps. Son esprit plane dans les sphères où le rire est noble à côté de la gravité, où les extrêmes de la vie se touchent. Moins hallucinant que l'art de Rembrandt, moins surprenant, moins déconcertant et moins mystérieux, il se dégage pourtant de ses compositions les plus magistrales une suggestion incomparable. De l'atmosphère d'un intérieur où, entre la pénombre du crépuscule enveloppant les choses d'un voile subtil, il a su tirer les poèmes les plus délicieux. C'est la Hollande intime, telle que l'étranger ne la verra peut-être qu'après un long séjour, ou telle qu'il ne la verra peut-être jamais; — c'est le mystère de la terre. Ici, il fascine par un récit charmant et pénétrant, par une lyrique attrayante, mélodieuse, pleine de pensée. Là, il est le grand chantre de la Hollande, de par la grâce de Dieu, le poète de l'intimité, de la joie, non du rire large éclatant des bacchanales de Rubens ou de Frans Hals, ni du gros rire des paysans, des ivrognes des tableaux de genre ancien, mais la joie, le bonheur tranquille, intime ou solennel, tel qu'on le voit exprimé si bien dans ses *Enfants jouant près de la mer* (voir la reproduction), ses *Repas de famille*, ou tels qu'on les voit, allant merveilleusement de pair avec la mélancolie touchante de la vieille femme qui, dans la pénombre de son intérieur misérable, sirote sa tasse de café, « sa consolation », tandis que l'eau murmure dans la bouilloire. Une autre fois, il réunit les éléments épiques et lyriques pour arriver à un style vraiment magistral, tel que son *Homme du peuple*, avec un visage de penseur, de philosophe mystérieux comme celui d'un sphinx. Ou bien il devient dramaturge, interprétant la tragédie universelle de la vie, quand il représente un lit de mort avec les stupeurs ou la résignation de la douleur. Ce sont là les manifestations les plus grandes de son esprit qui, à l'âge mûr, tendait de plus en plus vers le pictural.



Photo C. M. Dewald. J. BOSBOOM. — ÉGLISE A TRIER
(Collection de M. van Randwijk)

Un tel intérieur d'Israëls, composé le plus souvent de tons gris, bruns, grisâtres, de demi-tons, avec, comme note gaie, le bleu, violet ou vert (couleurs spéciales à Israëls), d'un vêtement de femme ou d'homme, — un tel intérieur, plein d'atmosphère et de sentiment, où les figures vivent, respirent, dégagent, pour ainsi dire, en même temps que les



Photo C. M. Dewald.

J. MARIS. — LA GARDE

(Collection de M. van Randwijk)

pensées que le peintre leur prête, une chaleur physique. Ils sont dans une disposition d'âme qui, de tragique, devient joyeuse, mais qui est toujours noble. Un tel intérieur, quelque réel qu'il puisse paraître, est en effet un rêve réalisé; car Israëls est, ainsi que les Maris, surtout un talent de compositeur, de créateur et non d'imitateur. Aucune peinture des temps modernes n'a été aussi intuitive que la



Photo C. M. Dewald.

A. NEUHUIJS. — LE PREMIER PAS
(Collection de M. van Randwijk)

sienne. Il peignait d'une manière qui n'en était pas une, sans aucun calcul, sans système apparent, suivant seulement, à ce qu'il semblait, les inspirations de son intuition, qui, en somme, paraissait toujours être une indicatrice sûre et qui l'amena à faire plusieurs fois des merveilles de beauté picturale. Ainsi on pourrait dire que la beauté plus ou moins grande de ses tableaux est déterminée par l'émotion plus ou moins grande qu'il éprouvait. Aucun tableau qui ne soit parti de l'impulsion de l'âme; c'est la réalisation d'une vision qui, dans son essence, n'est pas celle de la réalité ordinaire, mais, au contraire, une vision supérieurement poétique, qui donne une âme non seulement aux créatures de l'imagination, mais aussi aux choses inanimées. Les maisons misérables sont vraiment habitées, les habits sont portés, le seuil, les chaises et les tables usés par l'usage constant qu'en ont fait les générations successives. Les habitants ne font qu'un avec leur milieu, ainsi que le font les campagnards de Millet avec leur terre. Toutes ces choses ont pour ainsi dire leur histoire, et, puisqu'elles montrent cette histoire si visiblement, le peintre, dont c'était la tâche de donner, à un moment, une apparence d'éternité, — de transformation éternelle, — l'art impressionniste le voulait ainsi, — pouvait donner un art merveilleusement expressif dans toutes ses parties. Un tableau d'Israëls est tout sentiment, tout âme.

Aussi expressif qu'Israëls était dans ses intérieurs, Jacob Maris l'était dans ses paysages. Si le premier avait créé dans ses tableaux la poésie des intérieurs pauvres, Jacob Maris devait devenir, lui, le paysagiste le plus universel de la Hollande moderne. Cependant, dans la réalisation de ses visions de paysage, il est tout autre que Rousseau, le peintre profond et délicat. C'étaient tous deux de grands esprits; pourtant, un paysage du maître français tel que celui que possède M. van Randwijk (voir la reproduction), paysage si achevé dans tous les détails, et, avec toute la noblesse de la vision, d'une couleur si locale, — Jacob Maris ne l'aurait pas peint, même dans ses moments les plus inspirés. Son esprit errait par toute la Hollande; il a, dans ses paysages, donné



Photo C. M. Dewald.

J. MARIS. — VUE DE VILLE

(Collection de M. van Randwijk)

de ce pays une image si universelle, comme personne de son temps ne l'a fait, comme Ruysdael même ne l'a pas fait avant lui. Moins tonaliste qu'Israëls, il était plutôt luministe. C'est lui qui, en Hollande, a donné l'exemple à une phalange nombreuse de paysagistes. Il a exercé une influence directe sans précédent; ses jugements, qui étaient sans doute aussi des plus judicieux et émanant d'un esprit profond et bien équilibré, étaient des oracles. Dans son œuvre, on trouve réunies les meilleures qualités des anciens Hollandais. Il y a parfois le clair, le pur de la couleur et l'arrangement sage de Vermeer, le sphinx de Delft, comme on l'appelle, — le rustique, l'atmosphère flottante des marines de Van Goyen, l'austère noblesse et la profondeur de Ruysdael, tandis que l'éclat et la vigueur de sa facture large et puissante rappellent un Rembrandt. Je connais maint paysage de lui où la nature se montre tantôt joyeuse, tantôt grave, sombre ou calme, et qui ont en eux l'expression d'un visage peint par ce grand physionomiste. Mais rien de tout cela n'est traditionnel, tout est propre à ce peintre et porte le sceau de son génie. Il est possible que, dans sa jeunesse, il apprit des autres, mais il ne leur a rien emprunté. Ce fut lui qui, avant tous et mieux que tous, créa le style du paysage moderne et devint ainsi le vrai représentant de « l'école grise » ; c'est à lui surtout que s'adressaient, dans leur indignation, les partisans de l'art romantique et académique. On l'attaquait dans des critiques et des pamphlets, mais silencieux, comme Rembrandt l'eût été, il ne répondait qu'en travaillant avec un zèle imperturbable.



Photo C. M. Dewald.

J. BOSBOOM. — LA SYNAGOGUE A AMSTERDAM
(Collection de M. van Randwijk)

Ce qu'on entend, en Hollande, par impressionnisme, se trouve le mieux représenté dans son œuvre. Une impression était pour lui la forme extérieure d'une idée qui, dans la nature, se manifestait à l'esprit du peintre. L'impression peinte ne fut pas autre chose que l'écho, le beau reflet d'une sensation intime de l'âme. L'impressionnisme, chez lui, était donc lyrique de sa nature, et c'est dans la peinture des paysages que cet impressionnisme a célébré ses vrais triomphes. M. van Randwijk possède de ce peintre différents tableaux, parmi lesquels il y a de beaux spécimens. Surtout la vue de ville excelle par une belle construction, par le ton distingué du coloris, par la peinture brillante (voir la reproduction).

Personne, après Ruysdael, n'a si profondément compris la puissante beauté des ciels nuageux de la Hollande, sous lesquels, dans les vicissitudes des saisons, le paysage s'étend avec ses caractères différents : la joie du printemps, l'opulence de l'été, les rigueurs de l'hiver, où les moulins se dressent vers le ciel comme des masses grandioses. Personne aussi, de son temps, n'a mieux interprété la solitude navrante des plages ou les brumes lumineuses de l'atmosphère ni donné des visions plus exquises, plus pénétrantes des villes maritimes de la Hollande. Cette atmosphère vaporeuse, on la remarque aussi dans le jardin



Photo C. M. Dewald.

A. MAUVE. — BREBIS SUR LA BRUYÈRE
(Collection de M. van Randwijk)

potager reproduit ici et qu'on range parmi les *Maris verts*, à cause de son vert magnifique. Il a peint aussi des intérieurs bourgeois, dont les sujets sont presque tous pris dans son entourage et dont les figures excellent par leur coloris noble et distingué, riche et profond qui rappelle le cuir doré ou les gobelins.

La joie exubérante de l'œuvre de Matthys Maris présente un contraste frappant avec ce sérieux classique, cette sage maturité, cette sérénité olympienne. C'est lui qui est devenu le peintre le plus enjoué de la Hollande moderne. Comme



Photo C. M. Dewald.

M. MARIS. — LA FILLE DU PEINTRE SWAN
(Collection de M. van Randwijk)

Israëls et comme son frère Jacob, il avait surtout un talent de compositeur. Dans ses visions nobles, tendres ou riantes des prairies ou des canaux hollandais, avec leurs saules d'un gris argenté, leurs roseaux frissonnants, leurs vaches qui paissent ou pataugent dans l'eau, où les eaux immenses s'étendent, houleuses, jusqu'aux terres vagues et lointaines, tandis qu'un voilier solitaire rase la surface avec la rapidité prodigieuse du goéland, où les hauts moulins tournent leurs ailes contre les ciels bleus étincelants, tachés de nuages épars, où le vert de l'herbe se dresse dans la luxuriance de la terre vaporeuse et le soleil d'été, dans un flamboiement glorieux, traverse les cieux vibrants de chaleurs, — c'est là surtout qu'il a le plus richement interprété le rêve serein de ses sens troublés par l'allégresse de la passion. Tout cela, il l'a peint avec une superbe emphase lyrique. Lui aussi est un poète qui, du soleil et de la brume, a su tisser des rêves caressants. Son amour du coloris a éclaté le plus joyeusement dans ses petits ruisseaux avec les saules et les canetons. Par l'épanouissement heureux de ses talents, où l'on pourrait distinguer quatre périodes successives, celle de la précision, celle du coloris, celle de la lumière et celle où il réunit les deux dernières qualités, il est devenu un peintre d'un esprit extrêmement expansif. Vous voyez reproduits ici deux de ses tableaux, dont l'un montre les belles qualités de sa période de tonaliste, l'autre la force de son coloris exubérant peint avec un élan vigoureux.

Quoique Matthys Maris habite l'Angleterre depuis de nombreuses années et que, par ses tendances, il sorte de l'impressionnisme, son œuvre révèle toujours la caractéristique hollandaise. L'étrange jeu de la destinée qui, dans la famille d'un simple imprimeur — bien que doué de sentiment artistique — favorisa trois fils de telle sorte que, ayant chacun des aptitudes diverses, ils n'ont cependant pas été surpassés dans leur genre ! Matthys Maris, plus encore que ses frères, était un rêveur, un poète. La plus ancienne œuvre connue de lui l'a révélé comme un psychologue de naissance. Lors de son voyage en Allemagne, il subit bien l'influence du romantisme, l'influence de Rethel, de Swind, etc.; mais ce qu'il faisait portait tout à fait l'empreinte d'une personnalité géniale. Dès le commencement, il disposait de facultés étonnantes dont le tableau *Souvenir d'Amsterdam*, œuvre d'une rare beauté, reproduite ici, en donne la preuve. Matthys Maris est un peintre qui n'est jamais satisfait de son ouvrage, le garde parfois dans son atelier pendant des années pour l'effacer dans un moment de doute. Comme un ermite, un solitaire, il vit à présent à Londres, une des villes du monde où la vie est la plus intense, la plus violente. C'est là qu'il réalise ses rêves subtils qui sont comme le reflet d'un monde invisible.



Photo C. M. Dewald.

W. MARIS. — EN PLEIN ÉTÉ

(Collection de M. van Randwijk)

Comme un trouvère moderne, mais beaucoup plus profond, beaucoup plus mystérieux que ces trouvères du Moyen Age, comme un poète fantastique, il remplit de formes merveilleuses les sphères de son imagination, vierges et pages, figures toutes vivantes et qui respirent, illuminées de leurs aspirations, toutes enveloppées d'un voile nébuleux, effleurées du souffle de l'inconnu avec quelque chose du mystère incompris des créations de Rembrandt, quelque chose du charme ineffable des femmes magiques de Shakespeare; mais il les dépeint d'une façon toute personnelle, ses pages et ses vierges, ses jeunes mariées et ses baptêmes, ses méditations de paysage; il les peint dans l'atmosphère du monde nébuleux de la réalité transformée en rêve. Dans son tableau *Conte de Fées* (voir la reproduction), il nous introduit dans le monde moyen-âgeux, ce monde mystérieux comme un conte de fées, où le geste royal de la figure élancée de la jeune fille, se détachant contre les tourelles du château seigneurial dans le voilé de l'arrière-plan, fascine surtout. Et la reproduction donne encore quelque chose d'impossible presque à rendre, cette délicieuse figure d'enfant qui respire un charme indicible et dont l'essence est intangible comme une musique.

Dans les œuvres de Bosboom, comme dans celles de Jacob Maris et de Jozef Israëls, se révèle l'aspiration vers le sublime. Il est devenu le peintre des églises et des fermes. Dans les derniers sujets ou dans ses vues de son atelier



Photo C. M. Dewald. H.-W. MESDAG. — L'ARRIVÉE DES PINQUES
(Collection de M. van Randwijk)

arrangé dans le style de la vieille Hollande, son habileté technique sans pareille ressortait le mieux. Mais non seulement en rendant la simplicité d'un intérieur rustique dont son esprit fin savait tirer quelque chose d'admirable, mais dans ses églises aussi cette technique adroite a fait des merveilles. Toute la structure compliquée d'une telle église, le caractère de l'architecture gothique du Nord aux lignes qui convergent vers l'unité, avec sa pittoresque tombée de lumière, l'effet de son clair-obscur, — tout cela, il l'a admirablement compris. Quoiqu'il y ait des gens qui pensent que, dans ses aquarelles, il a produit ce que, dans le fini de la forme, il y a de plus parfait et qu'il ait peut-être exprimé de la façon la plus pure les courants de religiosité et de sérénité — dans sa peinture, il y a là plutôt une manifestation des éléments dramatiques de son art. Un des intérieurs d'église reproduit ici, qui excelle par une fine coloration et un caractère religieux et poétique, montre suffisamment, dans ses profondeurs mystérieuses, sous l'ascension magistrale des lignes cintrées, que, dans la peinture à l'huile, il savait égaler les qualités de ses aquarelles. Dans les deux autres églises reproduites ici, on remarque, en quelque sorte, le développement du peintre, comment il passe de la complexité à l'unité, de l'analyse minutieuse à la synthèse des choses et cela dans une peinture de plus en plus sombre. L'élément historique se trouve aussi dans son œuvre, ne fût-ce que par le costume moyen-âgeux de ses personnages;



Photo C. M. Dewald

JOZEF ISRAELS. — ENFANTS DE LA MER

(Collection de M. van Randwijk)

il a su élever son œuvre peu à peu jusqu'à un art véritablement épique pour atteindre ainsi, en combinaison avec l'élément lyrique, à ses expressions les plus dramatiques (c'est-à-dire à l'unité du subjectif et de l'objectif). On sent dans le silence religieux des églises l'histoire des siècles. Les aspirations, les extases des races évanouies y sont montées vers le ciel, on entend murmurer encore les prières des lèvres qui sont éteintes et dans les rayons des verrières on voit les poussières dorées tournoyer. Ici encore il nous introduit dans les phères du tragique; souvent il n'est pas loin de la vision de Rembrandt; les formes fantasmagoriques contribuent dans une idéale action spirituelle exprimée dans la mysticité de l'atmosphère d'où se dégage le souffle de l'invisible.



Photo C. M. Dewald.

A. NEUHUIJS. — LA PETITE MÈRE DE FAMILLE
(Collection de M. van Randwijk)

De Mauve aussi on dit volontiers qu'il était aquarelliste, mais cette opinion est trop partiale pour être généralement vraie. Ce peintre si intensément hollandais était une figure complexe. Il devint surtout populaire par ses bergers gardant des brebis dans les bruyères de Drenthe dont on trouve dans cette collection un spécimen si excellent (voir la reproduction). Ses bûcherons, ses ventes de bois dans la saison d'hiver où il a, avec sa nature méditative, interprété d'une façon si attrayante le ton délicat, l'état de dépérissement, avec — pareilles à une note gaie — des lueurs roussâtres dans les ciels — ces sujets lui ont donné l'occasion de révéler son sens de l'humour (voir la reproduction). Il savait délicieusement, avec quelques traits rapides, caractériser ses paysans, ses rouliers et ses bûcherons. Il était un peintre fort recherché en Hollande, non seulement pour les qualités purement picturales de son œuvre, pour sa facture piquante, spirituelle et délicate, mais surtout pour son amour de l'humour du Nord où le rire se mêle aux larmes. Outre cela, il était d'une nature fort poétique et, dans ses vues de plages, avec des barques de pêcheurs que des chevaux tirent contre les dunes basses, ses prairies avec des vaches (dont il savait rendre le caractère passif d'une manière si touchante), ses chaumières désertes dans les bruyères enveloppées de la poésie du soir, — tout cela le plus souvent dans un ton gris égayé par la lumière du soleil qui brûle derrière les nuages comme un flambeau caché, — il a rendu d'une manière toute charmante la poésie modeste de la nature hollandaise. Sa mort ainsi que celle de Jacob Maris ont plongé la Hollande dans le deuil.

De même que chacun des peintres précédents avait des mérites particuliers et était sans rival dans son genre, de même Weissenbruch aussi avait les siens. Il était de tous les peintres le plus original. Il est, plus encore que Jacob et Willem Maris, près de la nature. Comme un vrai fils de la Hollande, où les nuages dominent toute la plaine, il affectionnait les effets de lumière. Étant doué d'une observation délicate pour les jeux de l'atmosphère, il était en même temps une nature impulsive qui savait rendre toutes les émotions qu'il éprouvait avec



Photo C. M. Dewald.

J. MARIS. — PAYSAGE VERT

(Collection de M. van Randwijk)



M. MARIS. — CONTE DE FÉES
(Collection de M. van Randwijk)

Photos C. M. Dewald.

W. MARIS. — VACHES DANS LA PRAIRIE
(Collection de M. van Randwijk)



Photo C. M. Dewald.

J.-H. WEISSENBRUCH. — PAYSAGE

(Collection de M. van Randwijk)

une fraîcheur surprenante. Je ne crois pas qu'aucun peintre hollandais ait jamais peint avec un élan si spontané. Ses paysages sont l'écho, le reflet immédiat de la nature. Il fait saisir les influences de l'atmosphère, l'action du vent et du temps. Il était une de ces natures rares, même en Hollande, qui ne peuvent travailler sans le contact direct avec la nature, sans entendre sa voix, sans voir sa lumière.

Quoiqu'il fût un peintre qui, avec une sobriété admirable, savait toujours empoigner par des compositions d'une maîtrise superbe, fascinant par une facture aussi brillante que vigoureuse, c'est dans ses aquarelles que son caractère personnel se montre peut-être le plus.

Quand il se trouvait devant son papier tendu sur une planche, alors il était vraiment dans son élément, alors les perspectives saisissantes surgissaient dans sa mémoire, sujets qu'il avait vus à la campagne et qu'il voyait alors comme le reflet de son âme émue. Il n'y a pas d'art aussi plein de surprises que celui de l'aquarelle quand on pose les



Photo C. M. Dewald.

JULES DUPRÉ. — LES SAULES
(Collection de M. van Randwijk)

couleurs éclatantes, mouillées et transparentes, les unes sur les autres, qu'on les lave et qu'on les frotte pour recommencer sur ces tons fondamentaux ne faisant qu'un avec le papier et qu'on retient le tout dans les limites d'un merveilleux dessin suggestif. Évoquer ces hasards et les dominer, voilà le fort de Weissenbruch ; cela était d'accord avec son goût pour les effets saisissants de la nature.

Aucun des peintres de la Haye n'a plus que lui travaillé en plein air. Dans les environs de la Haye, dans les petits villages Noorden et Nieuwkoop, en Zélande, et, dans le dernier temps de sa vie, à Harlem, il peignait ses quais du port, ses maisons pittoresques de pauvres, situées sur l'eau, ses lacs et ses prairies, où planent les effets de lumière baignant quelques saules, des vaches, le roseau brunâtre, une voile, une figure solitaire ou bien des petits moulins qui, se dressant contre un horizon brumeux et sombre, se démènent comme des diables dans la violence du vent.



Photo C. M. Dewald.

J.-F. MILLET. — FEMME AUX SEAUX
(Collection de M. van Randwijk)



CH. DAUBIGNY. — BORDS DE L'OISE
(Collection de M. van Randwijk)



Photos C. M. Dewald.

COROT. — PAYSAGE
Collection de M. van Randwijk



Photo C. M. Dewald.

THÉODORE ROUSSEAU. — APRÈS LE COUCHER DU SOLEIL
(Collection de M. van Randwijk)

Autour de ces peintres, qu'on pourrait nommer les vrais promoteurs, se groupent — dans cette collection aussi — un certain nombre sans lesquels l'image de l'époque ne serait pas complete.

Mesdag ne commença à peindre que dans son âge mûr, mais la manière dont il comprenait ses marines, qui lui ont donné une popularité extraordinaire, surprenait presque comme une trouvaille. Dans ses marines orageuses et violentes, où il rendait les manœuvres de la flottille de pêcheurs hollandaise d'une manière gaie ou tragique, il a révélé un talent large et vigoureux.

Neuhuijs représente avec Blommers le genre des miniaturistes hollandais dont le dernier — peintre joyeux doué d'une note d'humour, d'un goût de la poésie, d'une lumière et d'un coloris ravissants — a peint d'une manière attrayante surtout la vie des pêcheurs et le jeu des enfants de pêcheurs.



Photo C. M. Dewald.

C. TROYON. — BŒUFS ALLANT AU PATURAGE
(Collection de M. van Randwijk)

Le premier, vrai peintre de race, supérieurement habile qui joignait les qualités solides de l'ancienne école à une compréhension moderne. Comme peintre d'intérieurs, il a montré des qualités presque identiques à celles que Jacob Maris a montrées dans ses paysages et bien qu'il peignit ordinairement des intérieurs pour leur beauté picturale plutôt, suivant son impulsion (voir par exemple la petite fille cousant et la mère qui apprend à son enfant à faire ses premiers pas), il a, à un certain moment, montré aussi qu'il était un maître dans l'expression psychologique (voir par exemple *la Mère et l'Enfant*, tableau qui, dans le monde des peintres, reçut le surnom de : *la Madone du Nord*). L'atmosphère, subtile comme celle des contes qui enveloppe le monde des enfants, l'a aussi beaucoup attiré.

A l'école de la Haye appartiennent encore — je me tiens seulement aux peintres dont les tableaux se trouvent dans la collection — de Bock qui, d'abord sous l'influence de l'école de Barbizon et de Jacob Maris, devint plus tard un paysagiste aux caractéristiques larges et romantiques, au don inné de la couleur profonde et à la technique tout à fait



Photo C. M. Dewald.

COROT. — PAYSAGE
(*Collection de M. van Randwijk*)

originale; en partie aussi Bastert, dont l'œuvre forme une transition vers la vision très picturale, mais très réaliste déjà, des peintres d'Amsterdam. Une génération plus jeune, qui étudiait chez les maîtres de la Haye, forma plus tard l'école d'Amsterdam. Outre Bauer qui, avec son art fantasmagorique, ses hallucinations orientales, prenait une direction toute particulière, c'est surtout Breitner qui, après sa période dite chevaleresque, était réputé par ses vues de la ville d'Amsterdam. Plus encore que les peintres de la Haye, il chercha, avec son contemporain Isaac Israëls (fils de Jozef Israëls), fameux peintre aussi, qui peint la bohème des beuglants, les couturières et la vie des jardins publics, à exprimer, avec une superbe aptitude picturale, la réalité, à rendre d'une façon expressive un moment mouvementé de la vie intense des grandes villes.

La Hollande, au temps moderne, n'a produit aucun artiste doué comme lui de si puissantes aspirations, peignant pour la peinture seule, poussé par une impulsion vigoureuse. Celui qui comprend Breitner comprend Amsterdam. Dans la vue d'hiver d'un canal de la ville reproduite ici — avec la rangée de façades originales derrière lesquelles on sent la vie des hommes, la haridelle du roulier dont le souffle chaud se voit dans l'atmosphère vaporeuse et les hommes marchant lourdement à côté — tandis que, dans ce froid, la chaleur de la vie et la nature de chacun paraissent se dégager — il a donné, par la vigueur profonde et lumineuse de son coloris, une vue d'Amsterdam très originale. Pour l'école de la Haye, la première floraison est passée, celle d'Amsterdam est encore dans toute sa force.

Pour compléter l'idée de la collection de M. van Randwijk, il me resterait encore à parler de l'art français dont il y a plus d'un chef-d'œuvre, mais ce n'est pas de mon ressort de vouloir vous faire comprendre le langage d'un peintre qui est de votre pays. Les reproductions excellentes suffiront sans doute pour donner une idée des œuvres composées par des maîtres si connus tels que Corot, Daubigny, Diaz, Dupré, Jacque, Millet, Rousseau et Troyon.



Photo C. M. Dewald. J.-F. MILLET. — CARDEUSE DE MOUTONS (dessin)
(Collection de M. van Randwijk)

* * *

J'ai éprouvé une satisfaction réelle à guider le lecteur devant les chefs-d'œuvre de cette collection superbe et à l'initier en même temps à un art dont la signification universelle et glorieuse décerne à la Hollande, pour la seconde fois, une des premières places parmi les peuples.

La Haye. H. DE BOER.



Photo C. M. Dewald.

CH. JACQUE. — MOUTONS. — PAYSAGE

(Collection de M. van Randwijk)

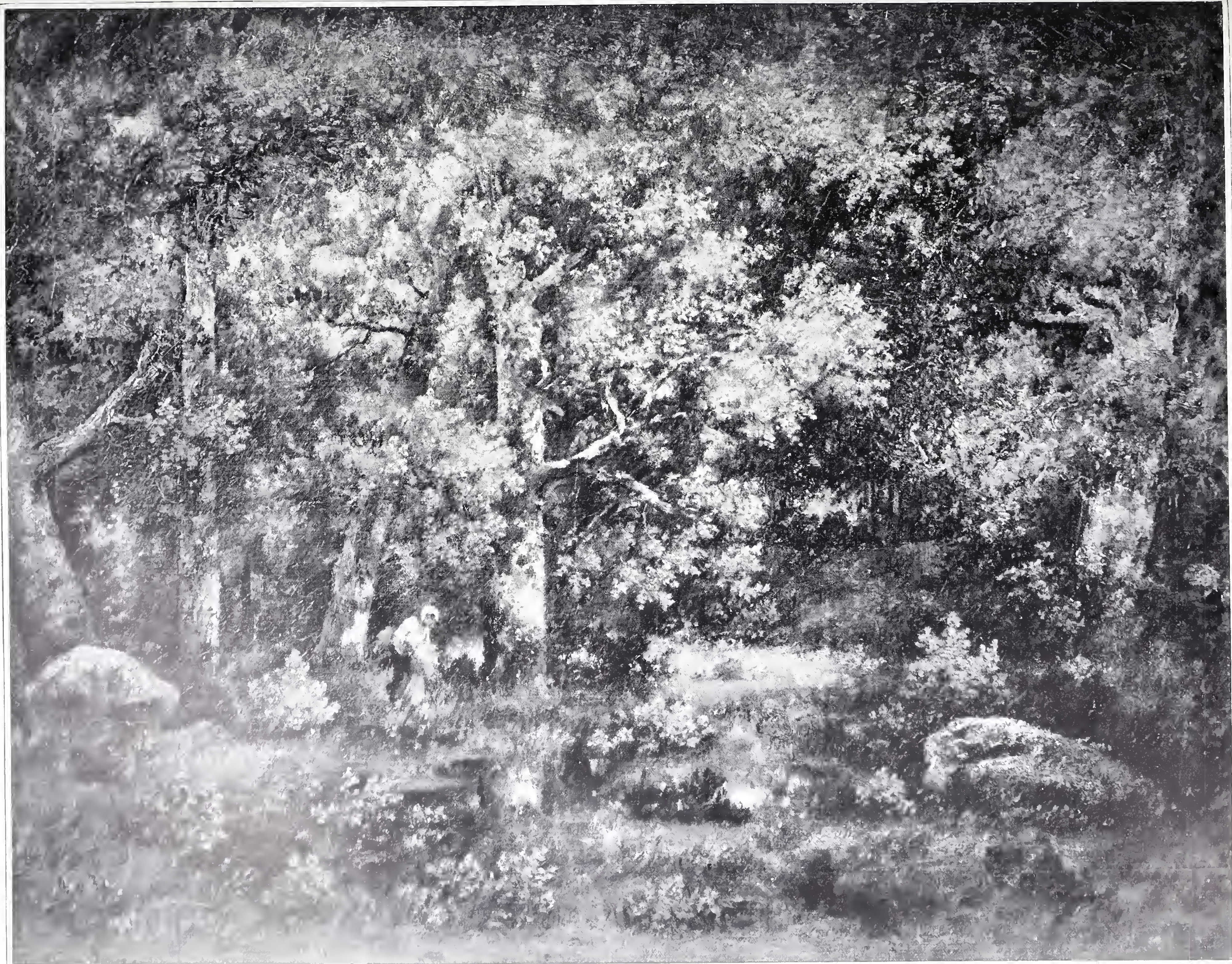


Photo C. M. Dewald.

N. DIAZ. — FORÊT DE FONTAINEBLEAU

(Collection de M. van Randwijk)

GOUPIL & Cie, Éditeurs-Imprimeurs

MANZI, JOYANT & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

24, BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

SALONS DE 1907

(SALON GOUPIL)

28e année de la publication

Texte par LOUIS VAUXCELLES

CENT PLANCHES HORS TEXTE

Dont QUATRE-VINGT-DIX-SEPT en photogravure ou en typogravure

DEUX A L'EAU-FORTE et UNE EN PHOTOGRAVURE tirée en fac-similé en couleurs

Le **SALON GOUPIL** paraîtra en dix livraisons du 1er juin au 1er octobre.

Chaque livraison comprendra : 8 pages de texte; 5 planches hors texte en taille-douce et 5 planches hors texte en typogravure Goupil.

JUSTIFICATION DU TIRAGE :

Le tirage de cet ouvrage sera strictement limité à 350 exemplaires numérotés de 1 à 350 et tirés uniquement sur papier de Hollande.

Prix de la souscription aux 10 livraisons	**100** fr.
Prix du volume relié toile rouge, lettre or, ou avec palette . . .	**105** fr.
Prix du carton toile rouge, lettre or, ou avec palette	**3** fr. **50**

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

1907 SEPTEMBRE N° 69

LES ARTS



PUBLIÉ PAR
GOUPIL & CIE
ÉDITEURS
IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT
& CIE ÉDITEURS
IMPRIMEURS
SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2 fr.** ; Étranger : **2 fr. 50**

LES ARTS

N° 69 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Septembre 1907

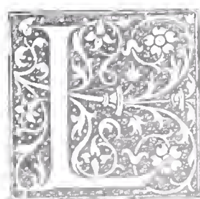


FRANÇOIS CLOUET (ATTRIBUÉ A). — MADELEINE DE VILLEROY

(Bibliothèque Nationale. — Estampes)

EXPOSITION DES PORTRAITS PEINTS OU DESSINÉS DU XIIIe AU XVIIe SIÈCLE

Faite à la Bibliothèque Nationale de Paris



L'AN dernier, à pareille époque, M. Henry Marcel annonçait son intention de faire connaître successivement au public les richesses artistiques trop ignorées de la Bibliothèque Nationale. Le grand succès de l'exposition des œuvres d'art du XVIIIe siècle, si parfaitement organisée par le très regretté Henri Bouchot, venant elle-même après la magnifique exposition des Primitifs français en 1904, a montré combien les amateurs et le grand public en général appréciaient cette heureuse initiative.

Aussi, fidèle au plan qu'il s'était tracé, M. Henry Marcel, aidé de M. Th. Mortreuil, a-t-il pensé à réunir cette année les portraits conservés dans les manuscrits enluminés de la fin du XIIIe au XVIIe siècle, ainsi que les portraits dessinés des XVIe et XVIIe siècles. Nous ne saurions trop applaudir à cette tentative si intéressante; en effet, si l'on songe qu'en France, par suite d'un climat souvent rigoureux, et par suite surtout des goûts changeants d'un peuple fort peu conservateur de sa nature, les manuscrits enluminés constituent les principaux vestiges de la peinture du moyen âge, on comprendra aisément toute l'importance des documents que nous avons sous les yeux et qui, réunis pour la première fois et présentés avec tant de science par M. Camille Couderc, constituent l'Introduction nécessaire de l'Histoire du Portrait en France.

La peinture en miniature est un art essentiellement français, et, dès le règne de saint Louis, les miniaturistes parisiens étaient célèbres dans le monde entier; à cette époque, en effet, des artistes laïques apparaissent à côté des moines qui, jusque-là, avaient exclusivement travaillé à l'ornementation des manuscrits. Ces laïques, plus indépendants et vivant de la vie du siècle, s'évadèrent peu à peu des formules anciennes jalousement conservées dans les cloîtres, et non seulement osèrent innover (oh! bien timidement au début) dans la composition des scènes religieuses, au grand scandale des pieux écrivains d'alors comme Guillaume Durant, évêque de Mende, mais encore cherchèrent à peindre le monde qui les entourait; c'est ainsi que dans le Psautier de saint Louis, exécuté en 1256, le combat d'Abraham représente bien plus, à nos yeux, des croisés compagnons de saint Louis que des personnages bibliques.

De ces premiers essais aux portraits proprement dits, avec le sens que nous donnons à ce mot aujourd'hui, il n'y avait qu'un pas, et nous verrons qu'il fut vite franchi. Les miniaturistes laïques enluminaient également des romans et des livres d'histoire profane; n'étant plus tenus, pour cette sorte de travaux, par les formules traditionnelles dont nous parlions plus haut à propos des compositions religieuses, ils transportèrent plus aisément les thèmes qu'ils avaient à illustrer dans l'entourage des princes et des seigneurs qui leur commandaient ces ouvrages. Peu à peu l'habitude leur vint, pour mieux flatter la vanité de leurs Mécènes, de peindre, sur le premier feuillet du manuscrit, soit l'auteur offrant son livre à un seigneur ou à une dame, soit, plus simplement, ces personnages priant Dieu ou la Vierge. C'est dans ces petits tableaux que nous devons chercher l'origine du portrait enluminé au moyen âge. Il ne faudrait pas, certes, ainsi que le fait remarquer M. Henri Martin dans son savant ouvrage sur les miniaturistes français, voir des portraits dans tous les tableaux de présentation, beaucoup étant des copies postérieures ou n'offrant aucun caractère d'exactitude; mais souvent ces petites scènes en contiennent de véritables, aisés à reconnaître par l'étude du manuscrit ou l'examen de la peinture.

Dès l'extrême fin du XIIIe siècle, nous trouvons de ces tableaux de présentation; un des plus anciens et des plus curieux est le portrait de Marie de Brabant, entourée de Blanche de France, de Jean de Brabant et du ménestrel Adenet Le Roi, qui date des environs de 1290. Ces portraits sont d'un art très sommaire, pour ne pas dire plus; les figures des personnages sont à peine indiquées par un simple trait gris, les chairs n'existent pas, les mains ne sont pas formées, les poses sont archaïques et raides; mais malgré tous ces défauts, communs aux autres compositions de cette époque, nous sentons les efforts faits par le peintre pour donner une personnalité à ces différents personnages. Nous éprouvons la même sensation devant le portrait de Jeanne d'Eu, agenouillée aux pieds de la Vierge, et devant ceux de Philippe le Bel, de Louis X le Hutin et de Philippe V le Long.

Les portraits de Philippe VI de Valois et de ses pairs dans les actes du procès de Robert d'Artois, en 1332, dénotent un très léger progrès; l'artiste a fait un grand effort pour bien grouper ses personnages, mais sa manière d'exprimer les figures est encore bornée au simple trait cerclant les visages, les différents personnages sont raides et figés, les pieds chevauchent maladroitement les uns sur les autres, les gestes des bras et des mains sont très convention-



JEANNE, COMTESSE D'EU ET DE GUINES
Miniature exécutée vers 1311
(Bibliothèque de l'Arsenal)







JACQUEMART DE HESDIN (ATTRIBUÉ A). — JEAN, DUC DE BERRY
Miniature des *Grandes Heures du Duc de Berry*, manuscrit exécuté vers 1400
(Bibliothèque Nationale. — Manuscrits)

nels, tel l'allongement extraordinaire de certains index, nous sentons néanmoins une légère amélioration.

Nous arrivons en effet à une époque qui fait date dans l'histoire de la peinture en miniature, c'est celle où le fameux atelier parisien de Pucelle va nous donner une série d'œuvres très belles, dont les plus célèbres sont la Bible de Robert de Billyng, et le Bréviaire de Clisson, exécuté en 1334. Nous ne saurions trop insister sur ces œuvres de Pucelle, car c'est là qu'apparait pour la première fois ce culte de la nature et de la vie, ce souci d'exactitude et de vérité qui devaient caractériser notre art français des XIVe et XVe siècles. L'influence de cette évolution apparait particulièrement dans les portraits enluminés de cette époque. A défaut de ceux de Jeanne de France, reine de Navarre, datés de 1340, et déjà si vivants, qui furent prêtés à l'exposition des Primitifs français par M. H. Yates Thompson, l'exposition a pu montrer, grâce à l'obligeance du baron Vitta, deux portraits de Jeanne de Valois, sœur de Philippe VI, dont l'un, la représentant en franciscaine, aux pieds de saint Louis de Marseille, témoigne de cette évolution.

L'avènement de Charles V marque une nouvelle transformation dans l'art du portrait en France ; ce prince, très instruit et très savant, adorait les livres et se plaisait surtout dans sa librairie, origine de notre Bibliothèque Nationale ; sous son règne, les miniaturistes eurent fort à faire, aussi leur art, d'une façon générale, et celui du portrait en particulier, fit-il de grands progrès. Nous en avons un exemple très frappant dans les nombreux portraits de ce prince qui sont exposés, et dans lesquels le modelé des figures apparaît vraiment pour la première fois ; ces artistes, dont nous ignorons malheureusement les noms, cherchent à exprimer les chairs, les physionomies s'éclairent pour ainsi dire et deviennent bien personnelles. Ces portraits de Charles V sont généralement peints dans des encadrements à bordure tricolore sur des fonds très soignés et très finis, habituellement composés d'ornements géométriques dont les couleurs vives sont très harmonieuses. Mais ce qui nous plaît surtout dans cette suite d'effigies royales, c'est la très grande sincérité des artistes qui les ont exécutées ; ce sont des portraits d'après nature par excellence, des portraits faits par des artistes vivant dans l'intimité du prince, le connaissant admirablement, notant les plus petites transformations causées soit par l'âge, soit par les infirmités, et tenant à le peindre tel qu'il était, avec son grand nez, son visage malheureux, sa mine chétive et contrefaite ; ce qui explique cette ressemblance étonnante que nous trouvons entre ces différentes miniatures, ressemblance confirmée au reste par la très belle statue du roi, jadis à Saint-Denis, aujourd'hui au Louvre, ainsi que par le portrait du roi qui se trouve dans le Parement de Narbonne, du même musée.



PÉTRARQUE
Miniature exécutée en Italie au XIVe siècle
(Bibliothèque Nationale. — Manuscrits)



JACQUES-ANTOINE MARCELLO
Miniature exécutée en Italie vers 1453
(Bibliothèque de l'Arsenal)

Toutes ces qualités, nous les retrouvons dans l'exquis portrait de Marguerite de Clisson, qui pourrait être daté des environs de 1385. L'artiste n'avait plus cette fois à peindre un prince vieilli et contrefait, mais une jeune et jolie femme ; il l'a fait avec une sincérité aussi grande, ce qui nous a valu cette gracieuse apparition, si naturelle et si charmante.

Citons à titre de comparaison et pour bien montrer la différence de l'art italien et de l'art français à cette époque,



JEAN SANS PEUR, DUC DE BOURGOGNE

Manuscrit exécuté au début du xv[e] siècle

(Bibliothèque Nationale. — Manuscrits)

un très curieux portrait de Pétrarque, identifié par M. de Nolhac, qui est le plus ancien portrait connu du poète.

Gaston Phébus, en oraisons aux pieds du Père Éternel, marque un nouveau progrès, très sensible cette fois, dans la peinture de la figure humaine; le modelé en est excellent, les chairs bien traitées, les yeux expressifs et très vivants; la scène s'est élargie et est habilement composée, elle se passe sous une architecture qui dénote une véritable recherche de la perspective. Les miniaturistes sont maintenant en pleine possession de leur art, en un siècle après avoir franchi les différentes étapes que nous venons d'énumérer, ils sont devenus suffisamment forts pour saisir pleinement et interpréter la figure humaine en exprimant le caractère personnel de chaque physionomie. Avec les portraits du duc de Berry, nous arrivons en effet à des œuvres hors pair. On sait quel Mécène magnifique fut ce frère de Charles V, qui exerça tant d'influence sur les goûts de ses contemporains par la protection intelligente qu'il accorda aux artistes et par les très nombreuses œuvres d'art qu'il fit exécuter. Ce prince aimait beaucoup à faire reproduire ses traits, et il semble que les artistes aient rivalisé pour atteindre aux derniers degrés du réalisme dans les portraits qu'ils firent de



CHARLES VIII, ROI DE FRANCE
Miniature exécutée vers 1490
(Bibliothèque Nationale. — Manuscrits)



LOUIS II D'ANJOU, ROI DE SICILE
Miniature exécutée vers 1437
(Bibliothèque Nationale. — Manuscrits)

lui. Voyez le duc assistant à une audience accordée par Charles VI à Pierre Salmon; mais le meilleur de ses portraits exposés est sans contredit celui qui le représente reçu par saint Pierre à la porte du Paradis, et qui se trouve dans le manuscrit des Grandes Heures du duc de Berry, ainsi mentionné dans l'inventaire de 1413 : « Unes très grans moult belles et riches Heures très notablement enluminées et historiées de grans histoires de la main de Jacquemart de Hedin et autres ouvriers de Monseigneur, » et qui contient toute une série de portraits du Duc. La scène est charmante, sous une architecture gris blanc qui laisse apercevoir un ciel bleu légèrement dégradé, saint Pierre, tenant les clefs du Paradis dans sa main droite, attire de sa main gauche le duc de Berry, magnifique de sérénité dans son grand manteau rouge; c'est bien le prince tout-puissant habitué à la réalisation de ses moindres caprices, et l'artiste a rendu admirablement sa figure grasse aux yeux très vifs et

spirituels. Nous sommes à l'apogée du portrait dans les manuscrits enluminés ; on pourra en faire de plus savants, on n'en fera pas de plus vrais ; cependant, pendant le premier tiers du XVe siècle, nous assistons à une nouvelle évolution de cet art. Nous remarquons en effet, dans les portraits de cette date, une tendance à en élargir le cadre et à en faire insensiblement de petits tableaux. Nous en avons un exemple dans le portrait de Jean Sans Peur, représenté dans une salle gothique, recevant l'hommage d'un livre ; il est coiffé d'un chaperon noir et vêtu d'un somptueux manteau de brocart d'or, garni de fourrure, qui laisse voir les manches d'une robe verte ; la tête, bien personnelle, est très expressive ; l'artiste a su grouper habilement plusieurs personnages dans l'entourage du prince, et cela n'a nullement amoindri le souci des détails : les fleurs, les boiseries, les architectures sont en effet rendues avec un soin inouï.



LOUIS DE LAVAL
Miniature exécutée vers 1460
(Bibliothèque Nationale. — Manuscrits)

Plus nous avançons dans le XVe siècle, plus nous trouvons de portraits traités très largement, d'une façon se rapprochant beaucoup de celle des peintres ; un des meilleurs du règne de Charles VII, celui de Louis II d'Anjou, roi de Sicile, se trouve dans le Livre d'Heures du roi René, exécuté aux environs de 1437. Ce portrait, d'un modelé parfait, d'un réalisme intense, est à rapprocher de la grande aquarelle exposée dans la même vitrine et qui représente le même prince.

Il est intéressant de lui comparer le magnifique portrait du Vénitien Jacques-Antoine Marcello, exécuté à Padoue en 1453, d'un style si noble et si recherché, admirable spécimen de l'art italien de cette époque.

Parmi les portraits de ce temps, deux des plus intéressants sont ceux de Guillaume Jouvenel des Ursins, chancelier de France, et de son fils Jean ; ces deux portraits sont admirables de sincérité et de vie ; quant à la composition de la scène, elle rappelle beaucoup celle de la Vierge au Donateur, du musée d'Aix, attribuée au maître de Flémalle.

Cette imitation des peintres par les miniaturistes est très nettement visible dans le Chapitre de saint Michel tenu par Louis XI ; c'est du reste assez naturel, puisque le comte P. Durrieu a pu, à juste raison, attribuer cette belle œuvre à notre grand peintre Jean Fouquet,

aussi fameux par ses panneaux peints, comme son Jouvenel des Ursins, que par ses miniatures, comme celles des Heures d'Étienne Chevalier. Les portraits de Louis XI et de ses compagnons sont étonnants de vie, les figures sont d'une grande sincérité, enfin la composition, très habile, qui remplit tout le feuillet du petit volume, est d'un vrai peintre habitué à faire grand. Dès lors, cette influence va devenir la caractéristique principale des portraits des livres enluminés, comme, par exemple, celui de Charles le Téméraire, par Louis Liédet; celui du même prince présidant un chapitre de la Toison d'Or, ainsi que ceux de Louis de Bruges et de Jean de Paradis.

Parmi les œuvres de cette époque, nous devons faire une place bien à part aux deux très beaux portraits de Louis de Laval, celui où il reçoit l'hommage des Passages d'Outremer de Sébastien Mamerot, et surtout celui qui se trouve dans son Livre d'Heures. Nous avons rapproché ces deux portraits, car ils semblent bien de la même main; dans les deux, Louis de Laval porte une robe violet lie de vin, d'une belle couleur, aux bordures élimées, peinte largement; dans les deux, l'artiste se montre habile au point de vue perspective, et se révèle coloriste délicat et compositeur savant, mais il excelle surtout dans le rendu des figures. Le portrait de Louis de Laval dans son Livre d'Heures, par exemple, est merveilleux de réalisme; cette tête de vieillard au crâne dénudé, au nez allongé et légèrement relevé, aux yeux petits et bridés, avec ses rides nombreuses franchement indiquées, est un petit chef-d'œuvre; nous remarquons aussi une grande similitude dans la façon de traiter les étoffes et les draperies, entre ces portraits et ceux de Pierre Lebaud et de Jean de Derval.



JEAN FOUQUET (ATTRIBUÉ À). — LOUIS XI TENANT LE CHAPITRE DE L'ORDRE DE SAINT-MICHEL

(Bibliothèque Nationale. — Manuscrits)

Citons encore les effigies si vivantes de Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse, et ceux de Charles VIII et de Louis de Bruges, qui forment le centre de deux grandes compositions ordonnées comme de véritables tableaux. Le portrait de Charles VIII, peint dans l'épaisseur de la couverture d'un recueil de prières et identifié par Henri Bouchot, œuvre sauvage et maladroite, est cependant une véritable peinture, tant les touches du pinceau en sont larges et vigoureuses.

Le règne de Louis XII vit encore l'accentuation de ces tendances : le portrait d'Enguerrand de Monstrelet, dû à l'École rouennaise protégée par Georges d'Amboise; celui de Louis XII dans la Conquête de Gênes, dont les peintures si riches et si curieuses pour l'histoire du costume ont été attribuées sans raison à Jean Perréal ; enfin, le portrait d'Anne de Bretagne dans ses fameuses Heures, dues au pinceau de Jean Bourdichon, attestent le plein développement de cette dernière évolution du portrait enluminé. Ce fut aussi, hélas! la fin de ce genre, et, désormais, sauf quelques rares œuvres intéressantes, telles que le portrait de Montmorency dans les médaillons de la Guerre Gallique, ou comme celui de Henri II touchant les écrouelles, ce dernier d'une composition si habile et si curieuse pour la reconstitution de cette scène inséparable du Sacre des rois de France, nous assistons



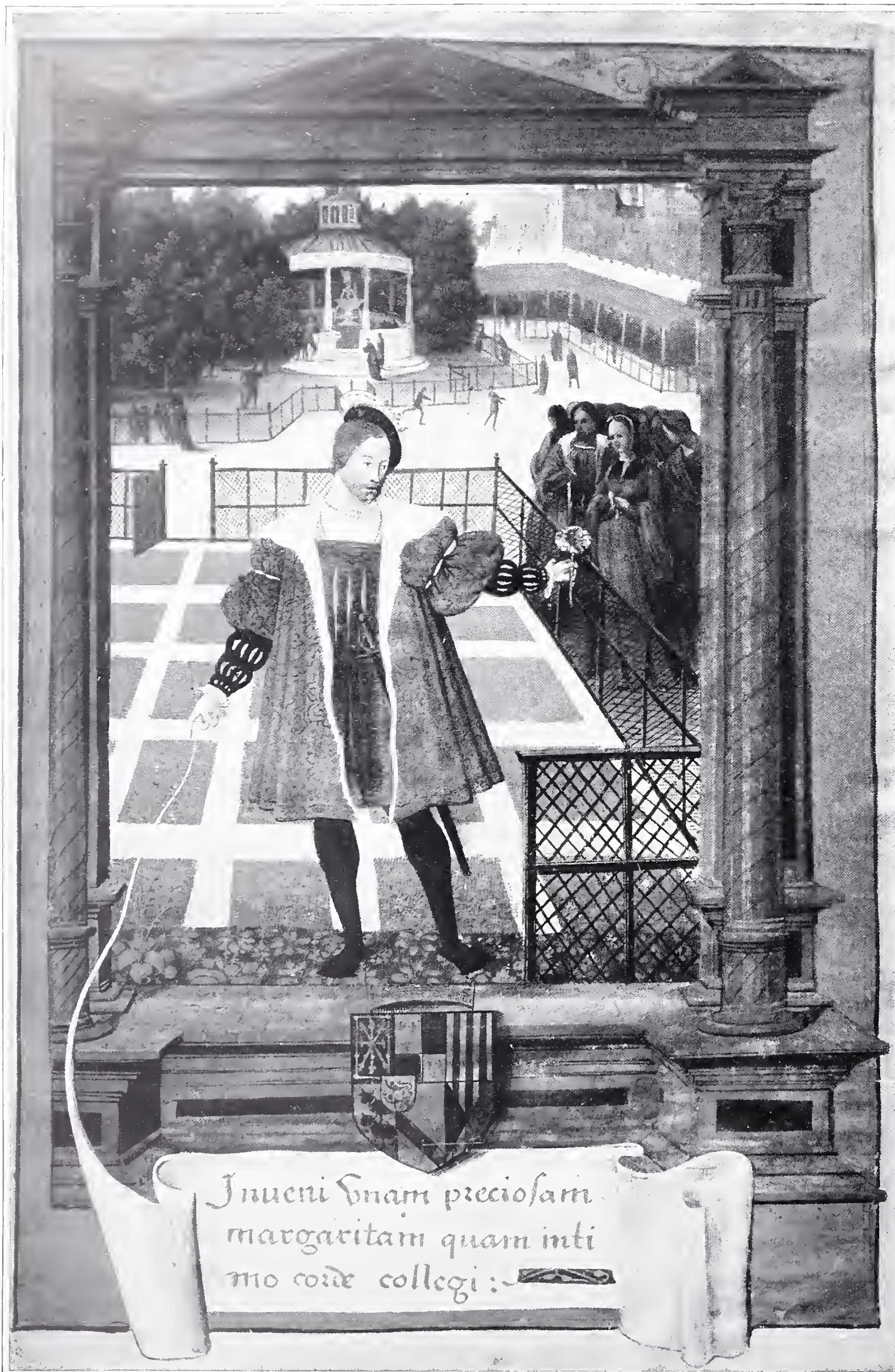
FRANÇOIS CLOUET (ATTRIBUÉ A). — LOUIS DE BÉRANGER DU GUAST
(Bibliothèque Nationale. — Estampes)

à une véritable décadence. Elle ne fit que s'accentuer avec les années, sauf de rares exceptions, comme les portraits du marquis de Bade, par Brentel; de Louis XIV, d'après Mignard; de la Grande Mademoiselle, et de Barthélemy Hervart, attribué à J. Petitot, jusqu'à la Régence, qui vit s'ouvrir, pour le portrait en miniature, complètement transformé, une ère de prospérité inouïe.

Cette décadence de la miniature eut deux causes, la première fut la découverte de l'imprimerie; les imprimeurs, en effet, après avoir pastiché un instant les manuscrits à miniatures, comme le montre le très bel ensemble d'incunables exposés par l'érudit M. Marchal, y renoncèrent vite et n'usèrent plus que de la gravure sur bois; la seconde fut la mode des portraits aux crayons. Ces portraits aux crayons, si longtemps dédaignés, sont appréciés aujourd'hui à leur juste valeur; ce revirement de l'opinion est en grande partie dû au très regretté Henri Bouchot, qui, le premier, en débrouilla l'histoire. Il restait à les faire connaître au grand public, M. F. Courboin s'est chargé de réaliser cette tâche peu aisée, et il l'a fait avec une science parfaite et une prudence qui révèle un esprit critique des plus avisés; il fut aidé par d'excellents collaborateurs, MM. J. Guibert, F. Bruel et Jean Laran.

La mode des portraits aux crayons fit son apparition sous François Ier; elle a pour origine les esquisses rapidement enlevées des peintres désireux de saisir, pour ainsi dire au vol, la ressemblance des grands personnages qui n'avaient pas le temps de leur donner de séances de pose, et dont ils peignaient ensuite les portraits dans leur atelier. C'est là la raison principale des crayons, raison qui se conservera jusqu'au XVIIe siècle et dont nous avons la preuve dans les mentions de coloris relevées sur certains portraits de Chantilly et, par exemple, sur celui de Renée de Rieux, qui est exposé; à défaut de ces indications manuscrites, il ne saurait y avoir aucun doute sur cette destination des crayons, puisque nous connaissons les portraits exécutés d'après certains de ces dessins, par exemple celui de Marguerite de Valois, sœur de François Ier, à Chantilly, celui d'Élisabeth d'Autriche au Louvre et celui de Catherine de Médicis dans la collection d'Albenas.

Mais il arriva bientôt un moment où ces portraits dessinés, qui n'avaient d'abord été qu'un moyen, devinrent pour les artistes un véritable but, comme,



HENRI D'ALBRET ET MARGUERITE DE VALOIS
Miniature exécutée vers 1526
(Bibliothèque de l'Arsenal)

par exemple, ceux de du Guast et de la reine Margot enfant, qui étaient destinés aux amateurs. Cette mode des crayons prit une telle extension, chacun voulant posséder les portraits des personnages célèbres, que les artistes durent en faire de véritables séries destinées à la vente, ce qui nous explique les répliques si nombreuses que nous rencontrons, répliques obtenues parfois par de simples calques, comme le portrait de Madame de Montrevel. Bien entendu, l'exécution variait selon les prix ; aussi, à côté de portraits soignés comme celui de Jarnac, voyons-nous des répliques de troisième main, fort éloignées des originaux. Notons l'utilisation touchante qu'en fit Catherine de Médicis, lorsque, inquiète de la santé de ses enfants, elle écrivit à M. d'Humières de lui envoyer les portraits de ses enfants « au créon pour avoir plutôt fait ». Les émailleurs se servaient aussi de ces crayons ; le musée Dubouchet conserve le dessin de L. Limosin pour son portrait du Connétable ; ajoutons aussi que, dans certains cas, ils n'étaient que de simples reproductions de tableaux. Ces différentes catégories expliqueront suffisamment les inégalités de valeur qui pourront être relevées dans les œuvres exposées.



ANNE DE MONTMORENCY
Manuscrit de la guerre Gallique (vers 1519)
(Bibliothèque Nationale. — Manuscrits)

Disposant de trop peu de place pour un sujet aussi important, nous allons étudier brièvement les étapes du portrait aux crayons. Au début du xvie siècle, sous François Ier, ces crayons sont d'une très grande simplicité d'exécution ; les artistes se servent exclusivement de crayon noir et de sanguines variées ; les œuvres exposées pour cette période sont des répliques dont les originaux sont à Chantilly, mais elles donnent une très bonne idée de cette facture. Actuellement on ne saurait leur donner aucun nom d'auteur, les portraitistes étaient très nombreux à la cour ; le plus célèbre est Jean Clouet, mais rien ne permet de lui attribuer formellement aucun de ces crayons. Outre le métier, ce qui nous séduit dans ces portraits, c'est leur très grand accent de vérité, qualité qui les rattache étroitement aux enlumineurs du moyen âge. Nous possédons là des documents du plus haut intérêt sur la cour de François Ier ; le roi nous apparait tel qu'il devait être, avec son grand nez et ses lèvres sensuelles ; près de lui sa maîtresse, la belle comtesse de Chateaubriant, à la blonde chevelure, et, à côté d'elle, ses deux frères, Lautrec et Lescun, tous deux maréchaux de France de par la faveur de leur sœur. Puis voici la grande sénéchale, Diane de Poitiers, beauté grasse et opulente s'il en fut, qui nous renseigne mieux que toutes les effigies plus ou moins stylisées qui en furent faites, et nous fait très bien saisir le genre de beauté alors à la mode. Citons particulièrement, dans cette série, trois portraits d'enfants : François de Valois, Henri II et Marguerite de France, d'une grâce achevée, d'un dessin exquis.

Nous sommes dans la même ignorance au sujet des très nombreux artistes qui travaillèrent sous Henri II et Charles IX ; le plus renommé est François Clouet, peintre du roi, comme son père. Des peintures qui lui sont attribuées par une longue tradition comme, par exemple, les portraits de Charles IX à Vienne et d'Élisabeth d'Autriche au Louvre, ont guidé les auteurs du catalogue dans l'attribution qui lui a été faite d'un ensemble de dessins, provenant pour la plupart d'un album qu'on croit avoir appartenu à son neveu Foulon. Mais ce ne sont, si intéressantes soient-elles, que des hypothèses, aucun de ces dessins n'étant signé.

Ces portraits, aussi sincères que les précédents, sont d'une facture déjà plus savante ; l'artiste, ou plutôt les artistes, car il y a plusieurs mains, outre la pierre d'Italie et la sanguine, comme leurs aînés, se servent du pastel, de craie, et surtout font usage de l'estompe, ce qui, du reste, n'enlève rien à leur réalisme. Cette série constitue un véritable régal pour nos yeux, car elle évoque toute la cour des derniers Valois, depuis le temps où Catherine de Médicis, jeune, nous apparait, modeste, subissant le joug de Diane de Poitiers, jusqu'au moment où ses portraits nous la représentent impérieuse et dominatrice comme il sied à sa toute-puissance. Près d'elle voici Marie Stuart, si coquette sous



LOUISE DE SAVOIE ET PIERRE FABRI
Miniature exécutée vers 1519
(Bibliothèque de l'Arsenal)



FRANÇOIS CLOUET (ATTRIBUÉ A). — LA COMTESSE DE MONTREVEL
(Bibliothèque Nationale. — Estampes)

son escoffion ; non loin, c'est une autre reine de France, Elisabeth d'Autriche, dont la douceur contraste si fort avec l'air violent et dur de Charles IX ; à côté, le duc d'Alençon, reconnaissable au nez qui le fit chansonner, et près de lui cette sœur dont il raffolait, celle qui faisait les délices de cette cour raffinée, l'exquise, la charmante reine Margot, dont plusieurs portraits évoquent la grâce rieuse. Toute la cour défile ensuite ; les Italiens attirés par la reine mère : Retz, au visage énergique ; Strozzi, aux yeux si expressifs ; Frédéric de Gonzague, cardinal à vingt-trois ans, à la figure noble et fine ; d'autres serviteurs de la reine : l'Aubespine, dont le portrait est d'une facture très poussée ; du Guast, un des mignons de Henri III ; Odet de Coligny, cardinal de Châtillon, une des plus curieuses figures de ce temps, et dont la tête énergique se voit à côté de celle de sa femme Isabelle de Hauteville. Tout un essaim de jeunes femmes achève de nous donner une idée de cette cour fameuse ; Madame de Montrevel, Denise de Fleury, si délicieusement jolie ; Madame de Villeroy, qui fut chantée par Ronsard ; Renée de Rieux, dite la belle Châteauneuf, maîtresse de Henri III, alors duc d'Anjou ; Françoise Babou de la Bourdaisière, mère de Gabrielle d'Estrées, et tant d'autres de ces « belles et honnestes dames » chères à Brantôme, dont les effigies si vivantes s'emparent de vous et vous poursuivent.

De ces portraits à ceux de Nicolas Quesnel, la distance est grande. Le portrait de Pierre Quesnel par son fils Nicolas, qu'une mention formelle lui attribue et qui est daté de 1571, a permis de reconstituer une partie de l'œuvre de cet artiste ; ce qui nous frappe surtout dans ce portrait de Pierre Quesnel, comme aussi dans ceux d'Augustin de Thou, de M. de Pujols, de Madame de Forges, d'Antoine Caron, de Renault de Beaune-Semblançay (un des plus beaux de l'exposition), c'est leur allure beaucoup plus vigoureuse ; que ces chairs indiquées si profondément, que ces coups de crayons si larges sont loin de la manière très sage et parfois précieuse de l'époque précédente !

Dans les portraits de cette période, nous relevons une manière bien à part, d'un grand intérêt : ce sont les dessins attribués, à cause des initiales qui se trouvent sur le portrait de femme anonyme de 1580 environ, à Jean de Court ; ce n'est encore qu'une hypothèse ; quoi qu'il en soit, ces dessins tranchent absolument sur le restant de l'exposition : leur caractéristique principale est une très grande habileté de métier, qui doit souvent empiéter sur la vérité. Nous sommes en présence de femmes, embellies et parées, dont les traits sont savamment mis en relief par des effets de lumière. Aussi quelle séduction dans cette tête gracieuse qu'on croit être Marie Touchet ! Citons encore dans cette série, à côté de ceux de Mademoiselle d'Urfé et de Gabrielle d'Estrées, le très curieux portrait de Henri IV jeune, pas



FRANÇOIS CLOUET (ATTRIBUÉ A). — ÉLISABETH D'AUTRICHE
(Bibliothèque Nationale. — Estampes)



FRANÇOIS CLOUET (ATTRIBUÉ A). — ALBERT DE GONDI, DUC DE RETZ
(Bibliothèque Nationale. — Estampes)

beau, certes, mais si naturel! Quel contraste avec celui de César de Vendôme et les autres portraits de Benjamin Foulon, si monotones et d'une facture si terne et si grise!

Avec les dessins de Pierre Dumonstier, nous arrivons à une série des plus intéressantes; d'abord deux de ces portraits, ceux de Lavardin et d'une femme anonyme dessinée en 1618, sont signés; pour la première fois, nous quittons les hypothèses. Ces deux crayons ont permis de restituer à cet artiste d'autres portraits, comme ceux du duc de Mayenne, de Claude du Bellay et d'une vieille religieuse, daté de 1601. D'un dessin ferme, ces portraits, rehaussés de pastel, nous plaisent par leur franchise.

Nous atteignons ensuite la dernière évolution du portrait au crayon, celle où l'artiste, renonçant à la sobriété des débuts, cherche à imiter la peinture en donnant beaucoup de couleur à ses dessins. Deux artistes surtout représentent cette manière : le premier est Lagneau, qui, à côté de très beaux portraits comme ceux prêtés par la marquise Arconati Visconti et M. H. Rouart, frise souvent la charge, comme dans les portraits si expressifs prêtés par M. E. Rodrigues.



JEAN DE COURT (ATTRIBUÉ A). — MARIE TOUCHET
(Bibliothèque Nationale. — Estampes)

Le second, Daniel Dumonstier, dont les œuvres sont généralement signées et datées, est un des plus habiles portraitistes français, et nous comprenons l'engouement de l'abbé de Marolles et de Malherbe, qui furent ses contemporains. Grâce à lui, nous pouvons reconstituer cette époque pittoresque chère aux romantiques : voici la maréchale d'Ancre, aux traits si énergiques;



DANIEL DUMONSTIER. — LA MARÉCHALE D'ANCRE
(Bibliothèque Nationale. — Estampes)



FRANÇOIS CLOUET (ATTRIBUÉ A). — ODET DE COLIGNY, CARDINAL DE CHATILLON
(Bibliothèque Nationale. — Estampes)



DANIEL DUMONSTIER. — LOUIS DE ROHAN, PRINCE DE GUÉMÉNÉ
(Bibliothèque Nationale. — Estampes)

Anne d'Autriche, à la tête fine et douce, et, à côté d'elle, le beau, le magnifique Buckingham, entourés des principaux personnages de la cour de Louis XIII. Les portraits de Daniel Dumonstier étaient, disent ses contemporains, d'une ressemblance saisissante, leur dessin est très ferme et très large, mais ce qui nous frappe le plus, c'est leur coloration très accentuée, certains sont presque des préparations au pastel. N'était-ce pas l'époque de Rubens, et ne devons-nous pas voir dans cette imitation un hommage rendu au grand peintre de Marie de Médicis?

D'autres portraits aux crayons, appartenant à MM. Aynard, Beurdeley, Deligand, de la Giclais, J. Masson, Moreau-Nélaton (qui prépare un grand travail sur cette époque qui lui est familière), complètent dignement l'admirable série des crayons exposés par la Bibliothèque. Dans leur voisinage, de très beaux portraits dessinés par Durer, Holbein, Cranach, prêtés par MM. Ed. de Rothschild, Bonnat et Flameng, permettent d'utiles comparaisons.



FRANÇOIS CLOUET (ATTRIBUÉ A). — ÉLISABETH DE HAUTEVILLE FEMME DU CARDINAL DE CHATILLON
(Bibliothèque Nationale. — Estampes)

* * *

Enfin d'excellents portraits peints des xve et xvie siècles, prêtés par la marquise Arconati Visconti, la marquise de Gannay, Madame Thomson, MM. A. France, le baron de Bethmann, Doistau, Heugel, Fauchier-Delavigne, Martin Le Roy, G. Pannier, baron Vitta, baron de Schickler, Walter Gay, T. Sisson et E. Warneck, ajoutent encore à l'intérêt de cette belle manifestation artistique en montrant admirablement le lien étroit qui les unit aux crayons dont nous parlions plus haut.

P.-ANDRÉ LEMOISNE.



DANIEL DUMONSTIER. — Mlle DE BRETONCELLES
(Bibliothèque Nationale. — Estampes)



FRANÇOIS CLOUET (ATTRIBUÉ A). — FRÉDÉRIC DE GONZAGUE
(Bibliothèque Nationale. — Estampes)



Photo Giraudon.

L'AMENDE HONORABLE. — BAS-RELIEF PROVENANT DU COUVENT DES GRANDS-AUGUSTINS
Les taches blanches sont produites par les pluies et par la désagrégation de la pierre à la suite de gelées
(École des Beaux-Arts)

VANDALISME OFFICIEL

UN TRÉSOR D'ART A SAUVER

LES ÉPAVES DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS

Personne — ou presque — ne se doute qu'à Paris, non loin du Louvre, sur cette rive gauche, asile des Lettres, des Arts et des Académies, une collection inappréciable de sculptures du Moyen âge et de la première Renaissance française est en péril.

Aucun artiste, nul érudit n'élève la voix pour signaler le triste état des épaves du musée des Monuments français, abandonnées dans les cours de l'École des Beaux-Arts et le jardin de son directeur.

Les sculptures dont nous parlons proviennent de l'abbaye de Saint-Denis, du couvent des Grands-Augustins, des hôtels de Torpane et de la Trémouille, à Paris; de la belle demeure élevée par Georges d'Amboise à Gaillon, et aussi des châteaux d'Ecouen et d'Anet. Michel Colombe, Jean Goujon et bien d'autres grands artistes ont, dans ces pierres, imprimé leur génie.

Lors de la tourmente révolutionnaire, Alexandre Lenoir les sauva de la destruction. Il les recueillit et les mit en valeur dans son admirable musée des Monuments français, installé là, où s'élèvent aujourd'hui les bâtiments de l'École des Beaux-Arts.

Aucune collection présente ne peut rivaliser avec le musée disparu, réceptacle des chefs-d'œuvre du vieil art français. Car il y avait le nombre, la qualité, la conservation, l'authenticité, — si l'on excepte quelques innocentes supercheries, comme le prétendu tombeau d'Héloïse et d'Abailard, concession faite par Lenoir aux âmes sensibles. L'arrangement était émouvant et ingénieux : les cours, le jardin, les cloîtres, la chapelle de l'ancien couvent des Petits-Augustins se prêtant à merveille à la présentation des architectures, des sculptures, des vitraux.

Michelet qui, dans sa jeunesse, fréquenta le musée des Monuments français, en témoigne dans une page admirable :

« Que d'âmes ont pris dans ce musée l'étincelle historique, l'intérêt des souvenirs, le vague désir de remonter les âges ! Je me rappelle encore l'émotion, toujours la même et toujours vive, qui me faisait battre le cœur quand, tout petit, j'entrais sous ces voûtes sombres et contemplais ces visages pâles; quand j'allais et cherchais, ardent, curieux, craintif, de salle en salle et d'âge en âge... Je cherchais quoi ? Je ne le sais; la vie d'alors, sans doute, et le génie des temps. Je n'étais pas bien sûr qu'ils ne vécussent point, tous ces dormeurs de marbre étendus sur leurs tombes : et quand, des somptueux monuments du XVIe siècle, éblouis-

sants d'albâtre, je passais à la salle basse des Mérovingiens, où se trouvait la croix de Dagobert, je ne savais pas trop si je ne verrais point se mettre sur leur séant Chilpéric et Frédégonde (1). »

Le musée prospéra de 1793 à 1814. Les trésors de la vieille France s'accumulaient en ce couvent des Petits-Augustins, et semblaient ne devoir jamais plus en sortir, les colères qui grondaient au dehors n'ayant point d'échos dans ce sanctuaire d'art.

Mais survint la Restauration. Elle supprima l'institution révolutionnaire et dispersa les œuvres réunies par Lenoir. Ces architectures, ces sculptures, ces vitraux qui avaient ému jusqu'au cauchemar une génération d'enfants et de jeunes hommes, un Michelet, furent à qui les demanda. Mais les goûts n'étaient pas portés vers cet art expressif. Il y eut peu de désirs et beaucoup d'abandon.

Aussi, lorsque Debret reçut la mission d'approprier les bâtiments du couvent des Petits-Augustins à destination d'École des Beaux-Arts, les jardins et couloirs étaient-ils littéralement encombrés d'épaves du musée des Monuments français. Esprit classique et fermé à l'art du Moyen âge, il dédaigna ces vénérables fragments. Il employa les pierres sculptées comme matériaux, les concassant et les noyant dans le mortier; les bois furent débités et utilisés comme poutres et étais. C'est alors que disparut l'*Arbre des Cinges*, poteau-cornier provenant de la maison habitée par les parents de Molière, rue Saint-Honoré, au coin de la rue des Vieilles-Étuves. Lenoir l'avait recueilli lors de la démolition de l'immeuble. Qu'est-il devenu? Utilisé dans les constructions, ou réduit en cendres? On ne sait.

(1) *Histoire de la Revolution.*





Photos Giraudon.

AVANT 1900 — DEPUIS 1900

ÉDICULE AVEC STATUETTE DE VIERGE A GENOUX, PROVENANT DU CHATEAU DE GAILLON

(École des Beaux-Arts)

VANDALISME OFFICIEL



Photo Giraudon.

L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (DEUXIÈME COUR)

Au premier plan, la Vasque de Saint-Denis sur pied moderne; en arrière, l'Arc de Gaillon. — La baie supérieure encadre la Cuve baptismale de l'Abbaye de Saint-Victor

VANDALISME OFFICIEL

Les choses changèrent quand Duban, succédant à Debret, devint architecte de la nouvelle école. Le romantisme avait remis en honneur l'art gothique. C'était le temps où Victor Hugo publiait sa *Notre-Dame de Paris*, où Vitet et Mérimée écrivaient leurs beaux rapports sur les cathédrales. D'autre part, Félix Duban, comme son prédécesseur Percier, aimait à réunir, en des aquarelles d'un arrangement exquis, des fragments d'architecture et de sculpture. Il n'eut garde de mépriser les œuvres d'art que les circonstances mettaient à sa disposition. Il en composa des ensembles harmonieux et les plaqua sur sa jeune architecture. Quoi qu'en ait dit Courajod (1), c'était alors le seul moyen de les sauver. Les arrangements de Duban étant d'un goût parfait, les constructions de l'École des Beaux-Arts dégagèrent un charme certain, présentèrent, dans le Paris moderne, un décor unique. Chacun fut séduit, et Beulé, abandonnant pour un instant l'art grec qu'il avait tant de raisons d'aimer et qu'il comprenait si bien, consacra à l'œuvre de Duban une page impressionnante :

« Qu'y a-t-il de plus complet que la place intérieure qui commence à l'Arc de Gaillon et s'étend jusqu'au bâtiment central ? D'un côté, les détails exquis du château du cardinal d'Amboise ; de l'autre, la façade de Duban, avec la série de statues de marbre exécutées d'après l'antique par les pensionnaires de la Villa Médicis.

« Avec les fragments de Gaillon, deux cours ont été composées et déterminent les deux autres extrémités, tout en laissant la perspective du jardin. Ces quatre points cardinaux sont reliés par des constructions circulaires sur lesquelles les fragments des xve et xvie siècles sont appliqués comme des tableaux. Au milieu de la cour, une vasque est le centre d'une décoration écrite sur le sol par les ingénieuses combinaisons des dalles de marbre et du pavé. Il faut être là le matin, quand le soleil darde des rayons obliques et fait projeter de grandes ombres. La cour est encore solitaire ; aucun bruit ne trouble le recueillement du visiteur, pour qui bientôt ce n'est plus une cour. Tantôt il se croit à l'entrée d'un palais italien, car tant de belles copies annoncent les abords d'un musée ; tantôt il entrevoit une place de l'Italie du Nord, ornée par un de ces habiles Lombards que les papes appelaient à Rome (1). »

(1) *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*. Paris, 1878-1887, 3 volumes.

(1) *Éloge de Duban*, notice lue à l'Académie des Beaux-Arts en 1872.



Photo Giraudon.

FRISE PROVENANT DU CHATEAU DE GAILLON
Les bandeaux supérieur et inférieur sont rongés par la pluie et désagrégés par la gelée
(École des Beaux-Arts)
VANDALISME OFFICIEL

La réalité est plus triste. Paris n'a pas le climat de Vérone, et, sous le ciel pluvieux d'ici, les monuments des Scaliger feraient triste mine.

Exposées en plein air et, en grande partie, à l'ouest, les pierres sculptées qui décorent les cours de l'Ecole des Beaux-Arts — la seconde surtout — souffrent, en été, des vents d'ouest et de la pluie; en hiver, de la gelée. L'action toujours néfaste des rayons solaires et lunaires achève ce qu'ont épargné les intempéries. Aussi, de ce côté, telle colonne est-elle noire à laisser croire qu'on l'a enduite de bitume, alors que de cette autre, elle est délavée, comme passée à la chaux. Pis encore, la pluie a eu raison de la belle qualité de la pierre et creuse des gouttières au bas desquelles s'accumule un dépôt calcaire, une poussière impalpable, faite de la misère de maint chef-d'œuvre :

Autant en emporte le vent!

La destruction est rapide, sûre, irréparable.

Irréparable? — Pas tout à fait. Car ces merveilles d'art ont été ou seront moulées. Et, tandis que les originaux s'effriteront, deviendront méconnaissables, caricaturaux, leurs moulages, ces Sosies sans âme, seront abrités en de belles galeries vitrées, et époussetés, étiquetés, garantis de toute avarie par une température toujours égale, due à d'ingénieux calorifères.

Nous convenons, certes, qu'il faut, en toutes choses, faire la part du feu. On ne peut songer à mettre sous verre les cathédrales de Chartres, de Paris, de Reims, d'Amiens, sous prétexte qu'elles sont des chefs-d'œuvre. Par suite, nous ne saurions demander que l'on déplace des cours de l'Ecole des Beaux-Arts tous les fragments d'architecture dont Duban a si artistement tiré parti. Mais nous croyons que l'on pourrait, sans nuire à ces ensembles, en distraire les fragments particulièrement précieux au point de vue de l'art ou de l'histoire.

Nous énumérerons les pièces qui doivent, à notre avis, le plus tôt possible, être retirées des cours de l'Ecole des Beaux-Arts.

PREMIÈRE COUR :

Encastrés dans le portail du château d'Anet : *Junon*, *Jupiter*, *Minerve*, *Mars*, quatre bas-reliefs dus à Jean Goujon, auteur des deux *Renommées* sculptées dans le tympan de l'arc de ce portail;



Photo Giraudon.

FRISE PROVENANT DU CHATEAU DE GAILLON
La pierre désagrégée par les pluies et l'action des gelées s'effrite au toucher
(École des Beaux-Arts)
VANDALISME OFFICIEL

Posée sur la baie supérieure de l'Arc de Gaillon : la *Cuve baptismale* provenant de l'abbaye de Saint-Victor. Œuvre délicate, actuellement perdue pour l'artiste et l'érudit, car, à la hauteur où elle est placée, ses arabesques et ses petits bas-reliefs ne peuvent être appréciés. — Mais, subsistent-ils encore, ces précieux décors?

DEUXIÈME COUR :

AILE DROITE : *Alliance de la France et de la Savoie* (1698), par Claude Poirier; *la Charité romaine* (1681), par Jean Cornu. Ces deux bas-reliefs, exécutés comme morceaux de réception, ouvrirent à leurs auteurs les portes de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture;

Génie armé de l'épée de Connétable. Ecole de Jean Goujon. Exécuté pour le château d'Ecouen;

Frise composée de rinceaux animés de figures humaines, provenant du château de Gaillon. On voit un squelette saisissant une femme par les cheveux;

Autre frise, de même provenance et de même décor, présentant une femme embrassant deux enfants;

Bas-relief funéraire de Jacques Cappel, avocat au Parlement de Paris, mort en 1510, provient du cimetière des Innocents;

Amende honorable faite aux Augustins et à l'Université, pour l'attentat commis, en 1440, par des sergents envers deux religieux parisiens, dont l'un fut tué et l'autre blessé. Bas-relief en pierre avec inscription gravée, provenant du couvent des Grands-Augustins

AILE GAUCHE : *Un Combat de gladiateurs*, bas-relief par Legros. Ancienne collection Panckoucke;

Le Temps découvrant la Vérité, bas-relief en marbre par René Frémin, 1701. Morceau de réception à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture;

Frise avec femme, dont le corps se termine en rinceaux, allaitant deux enfants. Appartient à la décoration du château de Gaillon, comme les deux frises mentionnées plus haut;

Soffite en pierre, provenant vraisemblablement du château d'Ecouen;

Dalles de Michel de Troyes, grand prieur de l'abbaye de Saint-Denis (✝ 1517), autrefois à l'abbaye de Saint-Denis; de Jean Disse, chanoine de Notre-Dame de Noyon (✝ 1350), autrefois à l'abbaye de Sainte-Geneviève; de Jacques de Longuepré, grand prieur de l'abbaye de Saint-Denis, autrefois dans cette abbaye;

Trois consoles d'un travail parfait, provenant du château des Tuileries.

Il faut également signaler la dissémination des fragments de l'ancien oratoire de Commines. Ces fragments, très remarquables au point de vue de la sculpture, sont utilisés, ici et là, au mieux de l'effet à produire. Cet oratoire, autrefois situé au delà de l'abside de la chapelle des Grands-Augustins, était d'une architecture délicate, comme le prouvent un fronton semi-circulaire et certain pilastre où se trouvent représentés le *Lai d'Aristote* et la légende de *Virgile suspendu dans un panier par une femme artificieuse*.

L'oratoire de Commines abritait les tombes de Philippe de Commines et de sa femme, Hélène de Chambes-Montsoreau, dont le cénotaphe, surmonté de leurs statues à mi-corps, est aujourd'hui au Louvre, — et la statue de leur fille Jeanne, comtesse de Penthièvre. En s'aidant des indications fournies par du Breul et Millin, il serait possible de reconstituer un ensemble et de présenter dignement ces figures et ces morceaux architecturaux qui rappellent l'homme illustre, le chroniqueur admirable, le grand esprit auquel Ronsard consacra une de ses plus émouvantes épitaphes :

PASSANT

Ne gist point mort icy le Romain Tite-Live ?

PRESTRE

— Non, mais bien un François dont la mémoire vive
Surpasse ce Romain, pour sçavoir égaler
La vérité du faict avec le beau parler.

PASSANT

Dy-moi ce corps doué de tant de vertus dines.

PRESTRE

Philippe fut son nom, son surnom de Commines...

Ce n'est pas tout. Beulé vantait la présentation d'une certaine vasque, « centre d'une décoration écrite sur le sol par les ingénieuses combinaisons de dalles de marbre et de pavé ». Cette œuvre, du XIIIe siècle, provient de l'abbaye de Saint-Denis, où elle servait de lavabo aux moines. L'eau qui jaillissait au centre s'échappait par vingt-huit ouvertures de bronze alternant avec autant de figures d'un beau caractère, empruntées à l'Histoire romaine, à la Fable, aux Eléments.

L'eau ne jaillit plus. Formée d'un seul morceau de pierre de liais, cette vasque, demeurée intacte malgré le transport de Saint-Denis à Paris, en 1809-1810, a été fendue, pendant l'été de 1887, par l'action de la chaleur.

Revenons aussi à la décoration du pourtour. Deux niches sculptées, provenant de Gaillon, s'y trouvent placées. L'une contient encore une statue d'ange; l'autre est vide, mais la place occupée par la statue manquante est, sur le fond, délimitée par une place claire qui dessine une figure drapée et agenouillée. Lorsque Courajod écrivit son *Alexandre Lenoir*, et, plus récemment, lorsque Eugène Muntz publia son *Guide de l'École des Beaux-Arts* (1), une statue de Vierge en oraison s'y trouvait placée. Veut-on savoir ce qu'elle est devenue? — Elle a été jetée bas, il y a quelques années, par un groupe d'élèves en quête de distractions.

Car, les futurs Prix de Rome et leurs condisciples moins heureux qui échoueront dans l'emploi de professeur de dessin du lycée de leur ville natale, n'ont pas pour ces vénérables vestiges toute l'admiration que mérite leur beauté. Quelques dalles protectrices, placées il y a peu de temps au-dessus des fragments les plus exposés à la pluie, sont déjà brisées. Certaines statues sont, journellement, l'objet de plaisanteries, innocentes je le veux bien, mais qui sont épargnées aux copies plus ou moins adroites des poncifs romains. Il y a là tendance fâcheuse.

Même lamentable situation pour les architectures et morceaux de sculpture placés dans le jardin directorial. Les fragments du monument des Montmorency, provenant d'Ecouen, gisent morcelés sur le sol; la façade de l'hôtel de Torpane, construite sans fondations, s'incline et un contrefort soutenant le pignon du palais des Etudes est composé de fragments de l'hôtel de la Trémouille.

Nous en avons assez dit. Il convient que chacun aille se rendre compte de la valeur d'art des morceaux sculptés exposés aux intempéries et au vandalisme dans les cours de l'Ecole des Beaux-Arts; il faut que l'indignation naisse, grandisse, gronde. Les pouvoirs publics finiront peut-être par s'émouvoir et forceront alors architectes et conservateurs à agir.

La place de certains morceaux cités est au Louvre, au Musée des Arts décoratifs ou au Trocadéro. Il faut, coûte que coûte, les y transporter.

CHARLES SAUNIER.

(1) Quantin, éditeur.



Photo Giraudon.

PREMIÈRE TRAVÉE DE L'AILE GAUCHE DE LA SECONDE COUR

Fronton et pilastres provenant de l'Oratoire de Commines au couvent des Grands-Augustins

Les pluies rejetées par un larmier de saillie insuffisante ont delavé la pierre et produit les taches blanches sur toutes les parties en saillie

(École des Beaux-Arts)

VANDALISME OFFICIEL



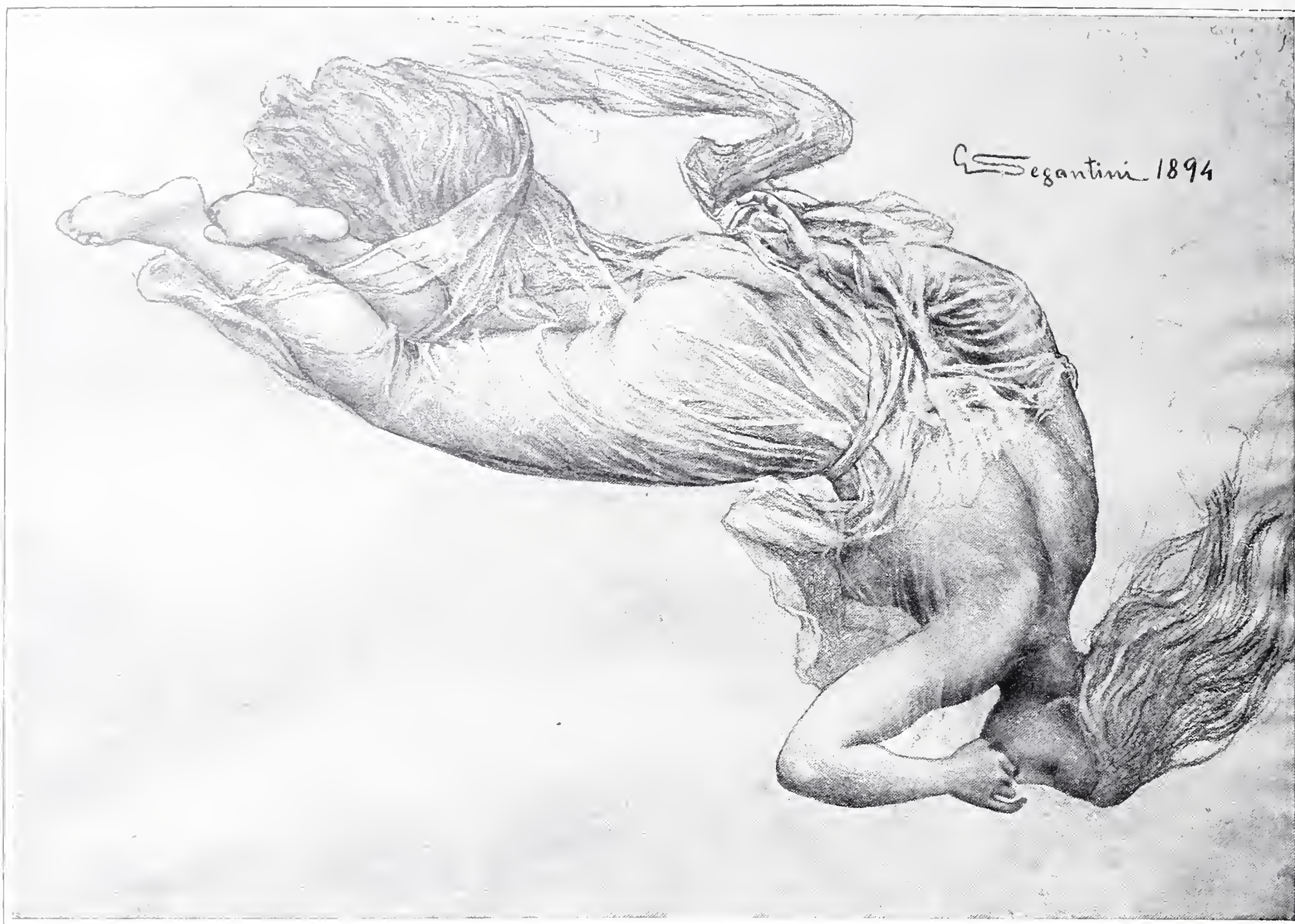
Photo Peignot.

FONTAINE EN PIERRE
Art français (XVIIIe siècle). — Devant
A M. Lévy



Photo Peignot.

FONTAINE EN PIERRE
Art français (XVIIIe siècle). — Derrière
A M. Lévy



G. SEGANTINI. — LA VOIX

Exposition d'Art Italien moderne à Paris

Si intéressante que soit, à bien des égards, l'exposition d'art italien moderne actuellement ouverte dans la serre de l'Alma, Cours-la-Reine, par les soins de la Galerie Grubicy, de Milan, sous le patronage du comité parisien de la Société Dante Alighieri, on pourrait regretter qu'elle ait été organisée selon le programme, un peu trop restreint, de nous faire connaître les seuls peintres de la péninsule auxquels puisse s'appliquer l'épithète « divisionnistes ».

Que savons-nous, en effet, des autres, les plus nombreux sans doute, qui n'ont pas droit à ce titre? Rien ou presque rien. Quelles sont leurs tendances, quel est leur idéal, contre lesquels, évidemment, combattent ceux qui, à la suite de Segantini, de son vivant ou depuis sa mort, se sont rangés sous la bannière divisionniste? S'agit-il d'une conception nouvelle de l'art, d'une esthétique spéciale correspondant à des façons de voir, de sentir particulières, ou s'agit-il seulement de questions de technique, de procédés d'exécution? De l'un et de l'autre, assurément, étant donnée l'évidente sincérité dont ceux-ci font preuve.

Quoi qu'il en soit, il me paraît que les œuvres exposées au « Salon des Peintres divisionnistes italiens » auraient eu une signification plus complète si, au lieu de nous être présentées ainsi, isolément, elles avaient formé la section d'une exposition d'ensemble, où toutes les manifestations de l'art italien d'aujourd'hui auraient été admises. Car, s'il y a, en ce moment, accrochés aux murailles de la serre de l'Alma, deux ou trois chefs-d'œuvre et quelques très bons tableaux, je me refuse à imaginer que leur valeur ne soit due qu'à l'application et à la pratique des théories divisionnistes. Ceci, d'ailleurs, n'importe guère, et il faut louer sans réserve l'initiative à laquelle nous devons de prendre contact avec les représentants d'une école d'art qui a fourni déjà de si belles preuves de sa vitalité.

La présence et l'influence du grand, du très grand artiste que fut Giovanni Segantini, domine cette exposition; on peut s'y convaincre, une fois de plus, et de l'extraordinaire beauté de son œuvre, et de la fécondité de son imagination, et de sa puissance d'émotivité au contact de la nature. Il y a là quelques-unes des pages les plus grandioses et les plus captivantes qu'il ait signées. D'abord, deux des panneaux du polyptyque, hélas! inachevé, où il avait entrepris de glorifier, dans ses aspects les plus variés et les plus sublimes, la Montagne : *la Vie* et *la Mort*. (On sait que *la Nature* se trouve aujourd'hui en la possession du prince de Wagram.) Il y a aussi *les Deux Mères*, et cette invention si fraîche, si lumineuse, si tendre, *le Fruit de l'amour;* il y a



G. SEGANTINI. — LE FRUIT DE L'AMOUR

(Exposition d'art italien moderne à Paris)



G. PREVIATI. — LE CALVAIRE
(Exposition d'art italien moderne à Paris)

aussi *les Heures du matin*, et une série de dessins de la plus haute maîtrise. Étrange génie dont l'idéalisme créateur ne cessa jamais de se vivifier aux sources de la vérité, de l'observation directe ; génie de poète autant que de peintre, sensible à toutes les beautés des choses, traducteur attendri des spectacles les plus majestueux de la terre, et des finesses et des minuties les plus charmantes, des délicatesses les plus subtiles de la nature.

Étudiez de près ses plus vastes toiles comme ses tableaux de chevalet ; on demeure confondu devant la conscience avec laquelle chaque détail a été scruté, observé, rendu, le respect, l'humilité, l'amour avec lesquels le caractère de chaque objet a été compris et traduit, sans que l'effet général perde rien de l'ampleur voulue, de la grandeur nécessaire.

L'exemple de Segantini aura été, à ce point de vue, infiniment fécond et bienfaisant. J'aime à constater, chez tous les peintres sans exception, réunis au Cours-la-Reine, chez ceux que l'on sent déjà en possession de leur personnalité aussi bien que chez ceux que l'on voit encore se chercher, le souci scrupuleux de ne rien laisser au hasard, de ne pas se contenter de l'à peu près, de pousser à ses extrêmes limites l'étude du détail, la volonté d'être, autant que possible, complet : qualités si rares, de plus en plus rares, chez nos paysagistes français d'aujourd'hui, impressionnistes, néo-impressionnistes ou non. Là est la révélation que nous apporte cette exposition : elle ne sera pas sans donner quelque joie à ceux qui déplorent la néfaste tendance à la facilité satisfaite, les négligences hâtives, le laisser-aller où se complaisent trop d'artistes contemporains.

Examinez, sans parti pris, en dehors même du parti pris technique qui leur est commun, les toiles des plus jeunes de ces peintres italiens : Piero Focardi, Carlo Prada, Rubaldo Merello, Achille Tominetti, Giuseppe Omio, Benvenuto Benvenuti, Guido Cinotti, Mario et Gottardo Segantini ; ils vous sembleront parfois inharmonieux, maladroits, exagérés, attachant trop d'importance aux théories qui les inspirent : soit ; jamais vous ne les surprendrez manquant de conscience, indécis, flottants, faute d'avoir approfondi les choses qu'ils veulent représenter, les impressions qu'ils veulent fixer. Cela ne mérite-t-il pas la plus grande bienveillance, la plus ardente sympathie ?

Carlo Fornara et Adolfo Magrini possèdent plus à fond leur métier. Carlo Fornara occupe une salle entière. Je vois en lui un vrai grand paysagiste, un tempérament puissant et délicat à la fois ; il compose avec simplicité, il ordonne ses toiles avec logique et nulle vaine recherche de l'effet ne les dépare. Tels de ses paysages d'automne et d'hiver, tels de ses clairs de lune impressionnent profondément, tant par leur vérité que par le sentiment de poésie dont ils sont empreints. Mais Fornara est, vraiment, le peintre de l'hiver et de la neige sur les sommets, dans les villages alpestres ; il possède, avec des raffinements d'homme d'aujourd'hui, une naïveté prime-sautière de primitif, un amour du détail expressif qui donne à ses paysages un charme incomparable. Je ne vois rien qui vaille, à cet égard, *Tristesse d'hiver* et *Midi en hiver*, et *Neige*, le passage sur une plaine blanche que ceignent des collines bleues et noires, d'un homme traînant un chariot à patins chargé de bois. Quelle solitude glacée, quelle tristesse infinie ! Et quelle valeur, quel intérêt prend cette silhouette humaine dans ce désert blanc !

Les animaux d'Adolfo Magrini sont dessinés et peints avec une vigueur peu commune et une science de caractérisation dont peu d'animaliers d'aujourd'hui sont doués.

Cesare Maggi, lui, tire de la réalité des effets décoratifs étrangement saisissants : je voudrais ne pas oublier son *Coucher de soleil sur le Cervin*, ses visions de nuages sur les glaciers, la fluidité des atmosphères bleues qu'il affectionne. Cela est personnel, particulier.

Tous ces artistes, il faut le remarquer, ont adopté, comme champ d'expérience, les régions montagneuses : l'exemple

de Segantini les a, en cela encore, influencés, et c'est peut-être ce qui accentue leur parenté avec le maître de la Maloja. Il est impossible, en effet, pour peu que l'on soit familiarisé avec l'œuvre de l'auteur des *Mauvaises Mères* et du polyptyque de *la Montagne,* de ne pas songer à lui en présence de leurs productions. Constatation qui ne diminue en rien, à mes yeux, je me hâte de le dire, leurs mérites. Segantini est un des rares découvreurs de vérité de l'art européen du XIXe siècle, et ses découvertes sont assez belles et assez riches pour fournir à d'autres des éléments utiles, une nourriture d'inspiration féconde.

L'œuvre de Previati, qui occupe ici une vaste salle, diffère étrangement de celles dont je viens de parler. Previati est un imaginatif à la façon de Watts. Un Watts moins volontaire, moins tendu, moins profond aussi; il appartient à la famille des peintres idéalistes de la fin du XIXe siècle, qui ont cherché dans le jardin des mythologies et des légendes un refuge contre les vulgarités — ou ce qu'ils considéraient comme tel — de la vie moderne. Entre Watts et Previati, cependant, il y a toute la distance qui sépare un Anglo-Saxon d'un Italien. Previati a une espèce de facilité qui manque à Watts, trop de facilité peut-être, ce qui parfois le rend inconsistant et creux. Mais quelle éloquence vibrante, quelle fièvre créatrice !

On peut se faire, là, une idée assez nette de l'évolution de sa personnalité. Trois toiles de sa première manière, une *Cléopâtre*, un *Roméo et Juliette*, un *Clair de lune,* montrent le goût qu'il eut toujours pour les compositions romantiques : ce *Clair de lune* est une fort belle chose, digne d'un musée, et que je préfère de beaucoup, malgré leurs qualités, à telle et telle de ses œuvres plus récentes. Previati n'était pas encore divisionniste. Voici de lui un *Chemin de Croix* plein de grandeur tragique, j'allais dire mélodramatique; une *Assomption* en bleu et or, une *Sainte Famille*, *le Verbe*, une *Vierge,* avec l'Enfant tendant les mains vers une touffe de fleurs; des *Géorgiques*, le *Jour crée la Nuit*, la *Symphonie héroïque;* ici et là, dans des gammes de couleurs extraordinairement brillantes, aux harmonies conventionnelles et décoratives, se livre une imagination ardente, une fantaisie passionnée dont on ne sait que subir le charme et la puissance. Qu'importent certaines vulgarités, certaines lourdeurs; on se laisse emporter par ces phrases sonores, créatrices de belles images, de chatoyantes illusions.

Dans cette série nombreuse, mes préférences vont à deux toiles, plus sages peut-être, moins tapageuses; l'une, *le Calvaire,* vraiment impressionnante dans sa simplicité; l'autre, *le Roi-Soleil,* qui a la fraîche grâce, l'élégance somptueuse d'un conte de fées, et où Previati s'affirme coloriste puissant et charmant.

Deux sculpteurs se sont joints aux peintres divisionnistes : Rembrandt Bugatti et Libero Andreotti. Méritent-ils, eux aussi, l'épithète qui caractérise leurs confrères du pinceau ? je ne sais et ne m'en soucie guère.

Rembrandt Bugatti est connu, et fort avantageusement, du public parisien, et le succès qu'il remporta récemment, dans la jolie salle de la galerie Hébrard, l'a mis à la mode chez nous. Ses animaux de bronze aux patines précieuses, sont d'exquises choses, de vraies œuvres d'art, où le sens le plus aigu de la vie animale s'allie à un métier accompli, très souple, très expressif. Ces statuettes ont l'ampleur qui souvent fait défaut à bien des morceaux de grand volume. C'est que Bugatti est, malgré sa jeunesse, un modeleur en pleine possession de son art. La statue qu'il expose au Salon du Cours-la-Reine le prouve. C'est, sous le titre de *la Brute*, un lutteur assis, une anatomie puissante, de la plus fière allure.

Libero Andreotti débute ici avec une cinquantaine de statuettes, de médailles, de plaquettes, que M. Grubicy a eu l'heureuse idée de faire fondre en vue de cette exposition. C'est, paraît-il, un tout jeune homme; cela se sent. On le voit indécis et tourmenté, à la recherche de lui-même; mais les dons les meilleurs, il les possède. Il a de la grâce, de la souplesse, de la fantaisie, de l'imagination, un peu trop d'imagination même, à mon goût, et certaines de ses compositions gagneraient à vouloir signifier un peu moins de choses subtiles ou profondes.

Je leur préfère, et de beaucoup, telles figurines qui sont des portraits, telles statuettes où, se trouvant retenu dans les limites d'une vérité plus directe, il se montre observateur délicat et nuancé des formes, des expressions, des caractères; parmi ceux-ci, la plaquette portrait de Previati, la statuette de Madame Dudowich, de Milan, *le Baise-main.* Il faut retenir le nom de ce jeune artiste; une fois dégagé de certaines influences symbolistes venues d'Allemagne ou d'Autriche, je ne doute pas qu'il nous donne de fortes et charmantes œuvres.

Des meubles et des pièces d'orfèvrerie de Carlo Bugatti, des bijoux de Pierre Malnati complètent cette exposition fort digne d'intérêt, mieux que cela, tout à fait remarquable, et qui est une preuve de plus de l'activité artistique, trop peu connue encore chez nous, de l'Italie contemporaine.

GABRIEL MOUREY.



CARLO FORNARA. — PAYSAGE DE NEIGE
(Exposition d'art italien moderne à Paris)

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES

La Prêtresse d'Anzio au Musée National Romain aux Thermes de Dioclétien

Le Musée National Romain aux Thermes de Dioclétien, à jamais sacré par le souvenir de Michel-Ange qui en érigea le cloître superbe et y planta les quatre cyprès que Vittoria Colonna lui avait donnés, va s'enrichir d'une œuvre d'art merveilleuse, d'un morceau de sculpture grecque, le plus beau et le plus intéressant qui soit en Italie, un trésor de beauté souveraine que gardait jalousement dans sa villa d'Anzio son heureux propriétaire.

Le Musée Romain, qui, en peu de mois, a été si considérablement transformé et qui vient de recevoir le *Lanceur de disque* de Myron, trouvé à Castel Porziano, augmente ses collections de cette œuvre à laquelle les collections plus fameuses d'antiquités en Italie, le Vatican, le Capitole et le Musée de Naples n'ont rien à opposer.



Photo Moscioni (Rome).

LA PRÊTRESSE D'ANZIO
(*Musée National Romain*)

Cette statue fut découverte par hasard, en décembre 1878, dans la villa Aldobrandini, à Anzio. Une nuit, la mer, horriblement agitée, fit ébouler un grand terre-plein de la villa, et la fureur des vagues entraîna dans la mer le pavé et trois parois d'une salle de l'ancien palais de Néron. Sur la quatrième paroi apparut, dans une niche, la statue, se dressant encore sur le piédestal où, au travers de son monocle de diamant, le fils d'Agrippine l'avait lorgnée. Les jours suivants, la tempête continuant son œuvre de destruction la rejoignit, l'entoura, la précipita dans la mer, d'où, quelque temps plus tard, elle fut tirée à grand'peine. Malheureusement, dans la chute, l'avant-bras droit s'était cassé et l'on ne put le retrouver, et le nez s'était brisé.

Telle quelle, elle fut placée dans l'atrium de la villa Aldobrandini, à Anzio, où la purent seulement contempler quelques archéologues étrangers, et où les Italiens l'ignorèrent jusqu'au jour où le gouvernement, il y a quelques semaines, conclut avec son propriétaire, le prince Aldobrandini, un contrat d'achat. Il ne paiera que 450,000 francs la statue, évaluée 600,000 francs, car il a fixé à 150,000 francs la somme que le propriétaire aurait dû payer si la statue avait été vendue à l'étranger.

Ainsi, le gouvernement, tant de fois et justement accusé d'être très peu soigneux de nos trésors artistiques, a su, par un beau geste, se réhabiliter et assurer à l'Italie la possession d'une œuvre d'art précieuse.

Voici la statue : une jeune fille, vêtue d'un long *chiton*, regarde fixement une branche de laurier et un rouleau de papyrus ou de laine, ouvert sur une petite table qu'elle tient des deux mains.

Cette belle figure est encore tout entourée de mystère. Les archéologues qui ont pu la voir et l'étudier ont proposé des interprétations différentes et non décisives. Quelqu'un y a vu une prêtresse qui assiste les prêtres dans la cérémonie des Réponses de la *Fortuna Gemina Anziate ;* un autre y a trouvé une poétesse se préparant à un concours de chant ; d'autres, une chorège ; un autre, une purificatrice, une vierge chargée de présenter les symboles de la purification, la laine et le laurier, à une divinité offensée.

De même que la signification de la statue, le temps où elle fut exécutée n'est pas encore déterminé.

M. Furtwängler la croit une œuvre originale de l'art hellénistique, un chef-d'œuvre parfait qui n'a de comparaison avec aucune autre statue existant en Italie, tandis que M. Klein y reconnait les caractéristiques particulières de Lysippe, et la juge même comme l'exemplaire le plus remarquable de l'art de Lysippe, fleur de grâce et de gentillesse. Le professeur Loewy, au contraire, y reconnait les formes propres à Praxitèle, le sculpteur de la jeunesse qui rajeunit les dieux et les déesses, le maître de la grâce féminine, l'artiste le plus spiritualiste peut-être de tout l'art grec, celui qui, le premier, fixa dans le marbre le sourire et la tristesse.

Ce qui, en tout cas, est hors de discussion, c'est que la statue d'Anzio est une des rares œuvres de sculpture grecque qui soient parvenues à nous directement sans passer par les reproductions des copistes grecs ou romains. La beauté souveraine apparue au génie de l'artiste grec n'a pas été gâtée, diminuée dans la reproduction, et l'œuvre admirable se montre à nous avec tout le charme primitif et mystérieux, répète encore, après tant de siècles, les paroles solennelles de la pure beauté.

Si nous ne voulons pas déterminer dans cette statue une œuvre de Lysippe, comme l'a suggéré M. Klein, ou une œuvre de Praxitèle, comme le soutient M. Loewy, nous pouvons y reconnaître une des œuvres les plus significatives de l'art hellénistique, à l'époque de son plus grand développement, de sa plus riche maturité. L'auteur y a révélé une personnalité magnifique : son habileté et son goût sont vraiment incomparables. Il suffit d'observer avec quelle élégance et avec quel esprit il a su interpréter et exprimer le vrai, sans aucun souci des formes antérieures, libre de toute rigidité schématique. La grandeur de son art se révèle magnifiquement dans la manière dont il a représenté les draperies variées, mobiles, agitées comme par un zéphire, ce qui forme une superbe richesse de plis.

De même, la figure de la jeune fille n'est plus représentée selon l'idéal de la première sculpture grecque, sans expression et sans âme, — une eau sans saveur, selon la formule de Winckelmann, — elle affirme une originalité et un esprit nouveaux. La beauté n'est plus indifférente ; elle reflète l'âme avec ses passions, ses douleurs, ses rêves et ses espoirs.

ART. JAHN RUSCONI.



Photo Anderson (Rome).

LA PRÊTRESSE D'ANZIO (détail)

(Musée National Romain)



JANSSENS ET VAN BASSEN. — UNE FÊTE AU XVIIe SIÈCLE
(Collection de Lord Hylton)

TRIBUNE DES ARTS

UN TABLEAU A IDENTIFIER

Le tableau dont Lord Hylton me demande si je ne pourrais pas obtenir l'identification par quelque critique d'art ou connaisseur français, lui est venu par héritage et se trouve dans sa famille depuis plus d'un siècle. Un des ancêtres de Lord Hylton, John Jolliffe, était membre du Parlement et remplissait plusieurs fonctions subalternes sous le ministère de Walpole. Il fit, à cette époque, l'acquisition d'un certain nombre de toiles des Écoles flamande et française, entre les années 1730 et 1760. Il avait, d'autre part, hérité quelques tableaux de son oncle Sir William Jolliffe, un des administrateurs de la Banque d'Angleterre, et si le tableau en question provient de cette source, il serait dans la famille depuis 1700.

Les dimensions de la toile sont environ de 1m50 sur 1m40. Un ancien catalogue des œuvres d'art appartenant à la famille lui donne pour auteurs les peintres Janssens et Van Bassen. D'après le sujet représenté, ce Janssens serait Jérôme Janssens (1624-1693), longtemps confondu avec d'autres artistes du même nom, qui s'était fait une spécialité des fêtes galantes et surtout des bals, d'où l'on s'était autorisé pour lui donner de son vivant le surnom de « danseur ». Le Louvre possède un tableau de Jérôme Janssens, *la Main chaude*, longtemps attribué à Victor-Honoré Janssens (1664-1736). Le tableau de Lord Hylton représente un jeune seigneur dansant un menuet sur la terrasse d'un château à architecture monumentale, avec un château d'eau dans le fond, au milieu d'une nombreuse et brillante assemblée dont les figures sont peintes avec assez de réalisme pour que ce puissent être les portraits des familiers de la Cour.

N'aurions-nous pas sous les yeux une de ces fêtes galantes données au jeune roi Louis XIV dans le palais des filles d'honneur de la Reine mère, qui éveillèrent la susceptibilité de la duchesse de Navailles, et le danseur en costume sombre qui occupe le centre de la composition ne serait-il pas le jeune roi lui-même, et, sa partenaire Marie Mancini, la nièce du cardinal Mazarin?

Peut-être la disposition des lieux et les portraits des grandes dames de la cour permettraient-ils d'identifier le lieu de cette scène, que le peintre Janssens semble avoir représentée avec beaucoup de soin, et dont un autre amateur anglais, Mr. Godfrey Baring, possède une esquisse qui présente quelques différences dans les détails d'architecture, et dont cinq ou six personnages seulement sont achevés.

P. A.-P.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

Conditions d'Abonnement : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.



« ... Et le drôle eut lapé le tout en un moment. »

LE RENARD ET LA CIGOGNE
(argent, ivoire et jade)

LES FABLES DE LA FONTAINE

Orfévrées par FALIZE

(SALON DES ARTISTES FRANÇAIS 1907)

Les sources de l'inspiration !

Qu'elles sont jolies et variées pour ceux de nos artistes contemporains qui ont su garder les traditions, et qui ont pu agrandir en outre le champ des matières asservies à leur art.

Pour celui qui marie les couleurs ou qui modèle la cire, pour celui qui taille le marbre ou qui sculpte le bois, pour celui qui forge les métaux, du plus fruste au plus rare, pour l'homme qui pétrit l'argile ou qui souffle le verre, pour le tisseur d'étoffes, pour le gaufreur de cuirs, pour tous les créateurs de la décoration qui embellit la vie — la Nature, certes, est la première et la plus directe inspiratrice, et c'est dans son creuset immense que s'élaborent, s'amalgament et se transforment toutes les forces et toutes les grâces de la création.

Mais le legs de l'humanité, transmis d'âge en âge, est *un second volume* diversement précieux, et la sélection qui a triomphé des temps mérite d'inspirer à son tour les générations neuves.

Ainsi fut-il de la Fable antique et des gracieuses métamorphoses de la Grèce païenne, — des sublimes paraboles du Christianisme, des contes ingénus et des légendes du moyen âge.

Ainsi fut-il des immortelles formules de l'esprit humain au cours des siècles, et parmi elles, en est-il une qui soit plus conforme au génie de notre race et qui condense dans une forme plus définitive et plus classique la grâce, l'invention, la clarté, l'esprit et la santé françaises, que l'incomparable trésor légué par le bonhomme La Fontaine ?

Aussi comprenons-nous qu'un M. Josse contemporain ait si heureusement subi l'attrait d'un si grand maître, et sommes-nous heureux de constater qu'il ait aussi habilement traité pareil sujet.

Un choix s'imposait pourtant de fables aptes à la transcription, — et nous imaginons mal, en effet, la sculpture du « Cierge » — ou « les Oreilles du lièvre » traduites en orfèvrerie.

L'artiste nous a présenté sept fables, parfaitement adaptées à la ronde bosse et composées avec un rare mérite d'unité. Elles comptent, ce qui ne gâte rien, parmi les plus jolies du fabuliste ; en voici les noms :

Le Renard et la Cigogne (1), *les Deux*



P. Falize sc.

LE RAT ET L'HUITRE
(argent ciselé et patines)

« ... *Et puis nous y pouvons apprendre*
Que tel est pris qui croyait prendre. »

(1) *Acquis par M. Henri Cardozo.*



« ... *Je crois, dit-il, qu'il est bon :*
Mais le moindre ducaton
Serait bien mieux mon affaire. »

LE COQ ET LA PERLE
(or, argent, onyx et perle fine)

Chèvres, le Loup devenu berger, le Rat et l'Huître, le Coq et la Perle, le Serpent et la Lime, les Deux Pigeons.

Dès l'abord, un charme émanait de l'ensemble. Une impression faite d'harmonie et de distinction très rare, comme un parfum de bon aloi, où la richesse devenait discrète, pour ne laisser filtrer que son reflet, — où les tons les plus variés des matières se mariaient dans un accord, comme si les couleurs de l'or, de l'ivoire et des pierres dures, étaient apparues dans la trame délicate d'une grisaille un peu ancienne.

A l'égal de la séduction des teintes sobrement confondues, apparaissaient aussitôt la simplicité des mouvements et l'esprit des attitudes.

Sur la grande vasque plate de jade translucide se penchait la malice du compère le Renard, à la robe fauve d'or roux très éteint, tandis que l'ivoire jauni de la Cigogne dépitée, aux ailes ouvertes, frangées de gris, mettait un reflet de lumière à la transparence verte de la coupe.

Les deux petites Chèvres, ciselées dans le marbre, pourrait-on dire, — nerveuses, entêtées, étroitement enchevêtrées des cornes et des pattes, et luttant sur un précipice, figuraient l'une des plus ravissantes pièces de la collection. Le marbre allongeait ses zones colorées, d'un brun à peine violacé, et laissait de-ci, de-là, paraître la touche claire d'une roche ou d'une chevrette, « dame ayant patte blanche », ainsi qu'écrivait l'auteur.

La nappe fraîche du torrent était rendue par l'effet magique d'un cristal aux clairs frisselis, sous lequel les églantiers d'argent et les bas-reliefs d'ancolies venaient dérouler leur décor d'ornements.

Comment mieux décrire la figurine du Loup devenu Berger qu'en rappelant, avec toute la discrétion désirable, l'évocation très pittoresque qu'un souverain malicieux aurait faite à ce propos de certain Président du Conseil ?

Et quoi de plus naïvement délicieux que le petit Rat, si fort étonné à la vue de ce vaisseau de haut bord qu'est une huître bien grasse, baillant au soleil ?

M. Falize était le lapidaire mieux désigné que quiconque pour recevoir la visite du Coq de La Fontaine. Aucune perle, si fine fut-elle, n'était digne d'être portée par petit coq plus crâne : et c'est une ingénieuse pensée chez l'artiste, d'avoir complété l'adorable fable par l'ornementation appropriée du socle.

Le Serpent de l'envie, de la médisance et du mal, a fait frémir, je le sais, beaucoup de jolies visiteuses, — et c'est le plus bel éloge qu'on puisse faire du reptile qui mord férocement la lime et dont les lourds replis étreignent et soulèvent l'impassible outil.

Et, pour terminer la revue d'une collection qu'on aurait voulue plus nombreuse, mentionnons la grâce si touchante de la fable des Deux Pigeons.

Les mignonnes bestioles, sculptées dans un marbre rose où le sang semble courir sous la plume, sont posées dans l'espace, sur le bec d'un vieux chapiteau de pierre usé par les pluies et les vents. Le pigeon errant, enfin de retour, laisse pendre une pauvre aile brisée et se presse tendrement contre son frère, — et cela est empreint de charme douloureux, c'est un délice de sensibilité délicate.

Telles sont, dans un résumé trop court, les fables que M. Falize a orfèvrées et présentées au Salon de cette année. Elles font honneur au goût français, dont elles sont l'exacte formule, avec leurs qualités saines, — larges et délicates tour à tour.

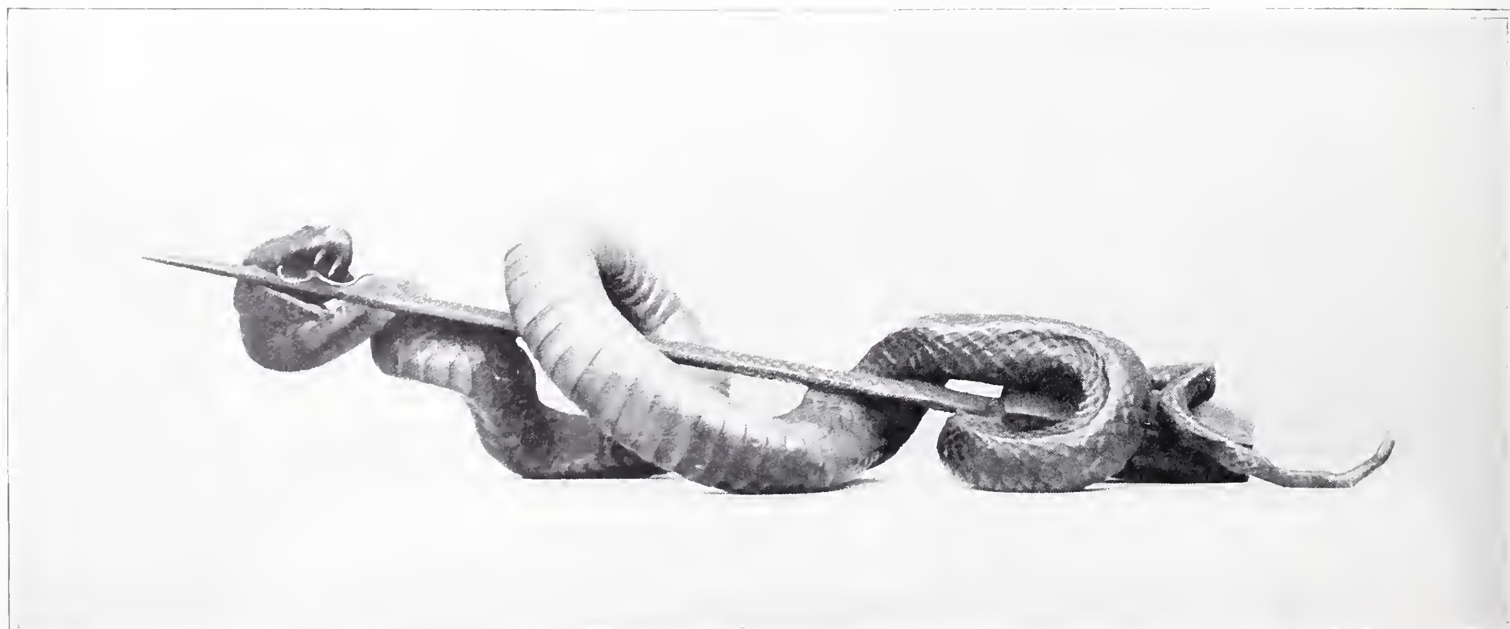
On peut leur appliquer le mot exquis que Madame de Sévigné disait jadis des fables elles-mêmes : « C'est un panier de cerises, — on choisit les plus belles... et le panier reste vide. »

ÉSOPE.



« ... *C'est moi qui suis Guillot, berger de ce troupeau.* »

LE LOUP DEVENU BERGER
(bronze argenté, argent et marbre)



G. Hierholtz sc.

LE SERPENT ET LA LIME
(patines métalliques)

« ... *On conte qu'un Serpent, voisin d'un Horloger...* »

1907 OCTOBRE N° 70

LES ARTS



PUBLIÉ PAR GOUPIL & CIE ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & CIE ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**

L'HOTEL DES MODES

15, rue de la Ville-l'Évêque



La réouverture de l'*Hôtel des Modes* a eu lieu le 25 septembre. Bien qu'à cette époque de la saison les vides soient encore nombreux dans la haute société parisienne, un tel événement ne pouvait passer inaperçu. Aussi avait-il attiré dans l'aristocratique rue de la Ville-l'Évêque toutes les femmes élégantes déjà rentrées, toutes celles qui se trouvaient de passage, et beaucoup qui n'avaient pas dédaigné de revenir pour la circonstance. Ce fut une charmante affluence.

Pour cette réouverture, l'*Hôtel des Modes* avait organisé une exposition de fourrures qui fut une des principales attractions de la journée. On sait la place que la fourrure a prise dans nos coquetteries au point de devenir plus qu'un luxe, presque une nécessité. On sait l'adorable parti que les fourreurs en savent tirer, les richesses et les merveilles auxquelles elle donne lieu. Le moment était bien choisi pour parler aux yeux des femmes de ses somptuosités et de ses précieux attiédissements, à l'heure où les dernières feuilles emportées au souffle de l'automne, nous font songer aux premiers frissons de l'hiver.

Les fourreurs les plus en vue, ceux que l'on a justement appelés les maîtres de l'art, Grunwaldt, Max, Ramillon, avaient voulu contribuer à l'éclat de cette exposition en y envoyant leurs plus récentes créations. Zibelines et chinchillas, hermines et renards, mettaient partout la douceur soyeuse de leurs toisons; manteaux et vêtements, étoles et manchons appuyaient la réduction de leurs formes et de leur façon, de la promesse de chauds blottissements — sans compter les moelleux tapis de fourrure où les petits pieds aiment à s'enfoncer avec volupté.

C'est dans le grand hall de l'*Hôtel des Modes*, entièrement tendu de damas vert et rayonnant de lumière électrique, que se tient cette exposition. On y retrouve aussi, pour compléter la documentation de nos coquetteries, des tableaux où les maîtres modernes de la peinture ont reproduit les traits de femmes exquises, exquisement habillées par les maîtres de la couture, affirmant ainsi l'affinité du peintre et du couturier, toujours occupés, l'un à embellir la beauté, l'autre à en fixer l'aimable souvenir; et l'on y reverra avec plaisir les beaux meubles de Jansen, qui feront époque, et sur lesquels sont posés les hauts vases artistiques de Le Rosey. Tout d'ailleurs est intéressant à l'*Hôtel des Modes* et contribue à rendre le séjour agréable. La dentelle, qui a produit tant de chefs-d'œuvre et tant de pièces historiques, qui tenta en d'autres siècles les hommes aussi bien que les femmes, et qui fut toujours l'une des plus délicates expressions du luxe, y est brillamment représentée. Celles de la Compagnie des Indes, d'une valeur inestimable, seraient dignes de figurer dans la corbeille d'une reine. Des tapisseries et des soieries de Hamot attestent la perfection que l'on a atteinte de nos jours et resteront dans l'avenir comme les témoins des raffinements de notre époque; les tapis de Dalsème, particulièrement ses tapis de Perse, offrent une remarquable vigueur de coloris et une étonnante pureté de dessins. Et c'est ainsi de tout, dans le hall comme dans les salons et les galeries qui lui font suite. On peut dire qu'on va d'émerveillement en émerveillement et qu'on a l'impression de se trouver dans un véritable palais de la Femme.

Qu'y a-t-il encore? Les chapeaux! Ils suivent, comme nos chiffons, l'inévitable transformation amenée par la saison froide. Quelques modistes sont là, avec leurs toutes dernières créations, nous indiquant ce qui va se porter, ce qui se porte déjà, embarrassant notre choix par la diversité et la joliesse de leurs modèles. C'est Alphonsine dont les charmants chapeaux révèlent l'adorable fantaisie et le goût très parisien. On s'empresse, on achète, on commande comme dans un magasin de la rue de la Paix. Charlotte expose aussi et encore Félix et Demilière, chacun avec la note très personnelle de son talent. D'autres vitrines abritent la fragilité des délicates trouvailles de Henry, *A la Pensée;* d'autres encore servent d'écrin à ces écrins que sont les corsets. Léoty y montre des Louis XV capricieusement fanfreluchés; Cadolle offre la particularité des riens, en tissu ajouré et à travers lequel l'air circule librement, ce qui est très hygiénique; Abadie figure en bonne place parmi les exposants. Les détracteurs du corset reviendraient bien vite sur leur opinion, s'ils pouvaient se rendre compte de ce qu'on est arrivé à unir d'élégance, de confortable et de scientifique, — disons le mot, — dans ces charmantes prisons; et, nous femmes, en voyant cette exposition, nous nous garderons bien d'adopter l'avis des détracteurs.

Mais que serait une telle exposition sans poudres et sans parfums? Ce serait une regrettable lacune. Aussi, les unes et les autres ont leur place marquée dans ce temple de toutes les féminités avec la Germandrée et la Parfumerie Plassard, qui y ont envoyé leurs produits les plus fins et les plus subtils.

Cette exposition, par laquelle s'est inaugurée la saison, sera suivie de beaucoup d'autres embrassant tout ce qui intéresse et concerne la femme.

Enveloppant toutes ces choses d'une atmosphère de mélodie, des notes, des accords s'élèvent tandis que se poursuit la visite du hall, berçant les conversations, rythmant la pensée. Sur un Érard, des élèves du Conservatoire interprètent la musique de Grieg, de Saint-Saëns ou de Massenet. On viendra à l'*Hôtel des Modes* cet hiver, comme on y vient déjà, de quatre à six, prendre le thé de Rumpelmayer et grignoter ses fines gourmandises, aux sons de quelque valse lente ou de quelque morceau à la mode. On y amènera ses amies, car c'est chic d'aller goûter rue de la Ville-l'Évêque.

* * *

LES ARTS

N° 70 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Octobre 1907



Photo Braun, Clément & Cie.

BERNARDINO LUINI. — PORTRAIT D'UNE DAME MILANAISE
(Collection de M. R.-H. Benson)

La Collection de M. R.-H. Benson

(LONDRES)

Il y a peu de galeries de tableaux particulières à Londres qui, dans l'opinion des connaisseurs, occupent un rang plus élevé que celle qu'ont formée M. et Madame Benson. Bien que la plupart des tableaux qui la composent se trouvent dans la maison de Londres de M. Benson, située 16, South Street, Park Lane, il en est un certain nombre dans sa maison de campagne de Buckhurst, près de Withyham (Sussex). Quand on étudie cette collection, on ne peut manquer d'être frappé d'abord par le mérite des œuvres qu'elle renferme et, ensuite, par le caractère personnel qui la distingue. On a l'impression que M. Benson ne considère pas les tableaux comme un simple placement avantageux, mais qu'il a profité des occasions qui se sont offertes à lui pour satisfaire de son mieux ses goûts esthétiques. Il a trouvé, dans cette tâche, un précieux collaborateur dans la personne de Madame Benson, fille de feu M. Robert Stayner Holford, de Dorchester House, Park Lane, laquelle, grâce à sa naissance et au milieu dans lequel elle a été élevée, est douée de ce véritable sentiment artistique qu'il est difficile d'acquérir dans des circonstances et une atmosphère moins favorisées. C'est pour cela que l'amateur qui est admis au privilège de visiter cette collection a le sentiment qu'il a pénétré dans l'intimité d'un véritable amateur.



VITTORE CRIVELLI. — LA VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS D'ANGES
(Collection de M. R.-H. Benson)

Les prédilections de M. Benson sautent aux yeux. Elles sont toutes pour les écoles italiennes du XVe et du XVIe siècle et surtout pour la grande école vénitienne et ses rameaux; et, dans le choix qu'il fait des œuvres de ces écoles, il manifeste une autre prédilection née de son sentiment de la valeur et du charme du coloris pur, indépendamment du sujet, bien que, cependant, ce même choix révèle un autre goût encore, celui des œuvres dont les sujets ont un caractère romanesque éloigné de la convention et des canons de l'art religieux ou simplement descriptif. Il convient aussi de noter que M. Benson n'est pas de ces collectionneurs qui mesurent la valeur d'un tableau au nom de l'artiste qui l'a peint ou est réputé l'avoir peint. Pour lui, ce qui constitue avant tout l'intérêt d'une peinture c'est sa beauté inhérente; et la personnalité de l'artiste n'a qu'une valeur secondaire, bien que les recherches nécessaires pour établir l'identité du peintre lui soient une constante source de plaisir et ajoutent, quand elles donnent des résultats satisfaisants, à la valeur et à l'intérêt de l'œuvre elle-même.

Il serait impossible, dans les limites qui me sont assignées, de donner une description historique détaillée des tableaux de cette collection. Il faut donc faire un choix de ceux qui offrent un intérêt spécial.

M. Benson a toujours très généreusement prêté ses tableaux



Photo Braun, Clément & Cie. CARLO CRIVELLI. — LA VIERGE ET L'ENFANT
(Collection de M. R.-H. Benson)

aux expositions d'art, de sorte que les connaisseurs sont familiers avec beaucoup de ses tableaux les plus précieux. Il me sera peut-être permis de m'arrêter un instant pour remercier les collectionneurs qui consentent à courir les risques inévitables qu'entraînent le déplacement et le transport des œuvres d'art, et permettent au public de partager le plaisir que leur font éprouver leurs trésors artistiques ; mais je n'aurai pas le courage de faire des reproches à ceux qui estiment que ces risques sont trop considérables.

L'école vénitienne est, ici, l'objet d'une préférence si marquée qu'il convient de noter tout spécialement les œuvres appartenant à cette école. La première à signaler, en suivant l'ordre chronologique, est *la Vierge et l'Enfant*, tableau peint et signé par Carlo Crivelli en 1472. Ce panneau, qui paraît avoir fait partie d'un triptyque, tire son charme principal de sa simplicité. C'est une des premières œuvres de Crivelli, antérieure à l'époque où il adopta le style maniéré et la surabondance des détails qui gâtent les œuvres qu'il exécuta ensuite à Ascoli et dans les Marches. Ce tableau a fait partie de la collection de M. G.-H. Marland, vendue en 1863, et de celle de M. William Graham, dispersée en 1886. Il est intéressant de le comparer à *la Vierge et l'Enfant entourés d'Anges en adoration* portant la signature de Vittore Crivelli, frère et imitateur de Carlo Crivelli, et de constater le mérite supérieur de l'aîné des deux peintres. Ces deux peintures sembleraient indiquer que les grands tableaux signés par Carlo Crivelli étaient l'œuvre commune des deux frères et que Vittore y ajoutait les ornements en *gesso*.

M. Benson est l'heureux possesseur de trois peintures attribuées avec quelque certitude à Giovanni Bellini dont on rencontre rarement les œuvres au nord des Alpes. La première en date, un *Saint Jérôme* représenté au milieu d'un paysage rocheux qui occupe la plus grande partie de la composition, est un petit tableau qui provient de la collection Monson de Gatton Hall et porte la signature de Bellini et la date de 1505. Comme le paysage offre une grande ressemblance avec celui de certains tableaux représentant saint Jérôme par l'élève et aide de Bellini, Marco Basaiti, on a mis en doute l'authenticité de la signature et attribué cette œuvre à Basaiti. Mais il est difficile de croire que Bellini ait emprunté à Basaiti certains détails du paysage qu'on rencontre dans *le Baptême du Christ*, de Santa Corona de Vicence, peint en 1510, ou le saint Jérôme lui-même qu'on retrouve, en plus grand, dans le tableau bien connu de Bellini, portant la date de 1513, que possède l'église de Saint-Jean-Chrysostôme à Venise. Il est plus probable que le beau tableautin de M. Benson, dont la valeur artistique prouve l'authenticité, a servi de modèle aux variantes qu'a faites ensuite sur le même sujet Marco Basaiti. La seconde peinture de Bellini est une *Sainte Conversation* représentant la Vierge et l'Enfant avec saint Pierre et sainte Catherine d'un côté et sainte Lucie et saint Jean-Baptiste de l'autre. C'est un exemple typique des tableaux de sainteté de Bellini de la même époque que le grand tableau de l'église de San Zaccaria à Venise (1505) et le *Baptême du Christ* dont il a été question

plus haut. Il a appartenu successivement à M. Wynn Ellis et à M. William Graham. La troisième œuvre de cet artiste est un *Bacchus*. Le dieu est représenté sous la forme d'un jeune garçon aux cheveux bouclés, assis, couronné de lierre, sur un rocher, au milieu d'un paysage et revêtu d'une tunique d'outremer bleu. C'est une œuvre typique de cette grande renaissance de l'art païen et romanesque inaugurée par Bellini. Ce même esprit se retrouve dans *la Fête des dieux*, peinte en 1514, qui est au château d'Alnwick.

De Giovanni Bellini la transition est aisée à cette phalange de génie sortie de son atelier et inspirée par lui. M. Benson a une affection particulière pour ces peintres de



Photo Braun, Clément & Cie.

DUCCIO DE BUONINSEGNA. — LA TENTATION DU CHRIST
(Collection de M. R.-H. Benson)

l'école de Bellini et il est peu de collections privées, si même il en existe, qui donnent une idée aussi complète des divers genres de cette école.

Procédant par ordre chronologique de crainte que les œuvres secondaires ne souffrent de la comparaison avec les principales, nous citerons en premier lieu le *Portrait d'une dame vénitienne* par Vittore Carpaccio, autrefois dans la collection du marquis d'Exeter à Burghley House. Le modèle, coiffé d'un turban, assis à un petit balcon grillé, rappelle, dès le premier coup d'œil, le tableau de deux dames vénitiennes à un balcon par Carpaccio qui se trouve au musée municipal de Venise. On le retrouve ici, sous la figure d'une sainte, dans une *Sainte Famille*, ou une *Sainte Conversation*. Un autre portrait fort intéressant représente un jeune homme en robe d'hermine, assis près d'une fenêtre et tenant un parchemin enroulé, et porte la signature de Marco Basaiti, dont il a déjà été parlé. Dans le fond du tableau est une niche abritant une statuette de Vénus vue de dos. Francesco Bissolo est représenté par une *Annonciation* signée, provenant de la galerie Manfrin à Venise, datant



Photo Braun, Clément & Cie.

ÉCOLE FLORENTINE. — LE CHRIST ET LA VIERGE INTERCÉDANT AUPRÈS DU PÈRE ÉTERNEL

(Collection de M. R.-H. Benson)

de ses débuts, de l'époque où il inclinait vers Carpaccio et ne s'était pas encore identifié avec l'aide de Bellini, et par un tableau de *la Vierge et l'Enfant* avec sainte Catherine, œuvre plus faible dont la Vierge et l'Enfant se retrouvent dans le tableau de Bissolo qui est à l'Académie de Venise. Un autre peintre de l'école de Bellini est Francesco Rizzo, élève et collaborateur du peintre Francesco de Santa Croce, dont il porte parfois le nom. A en juger par les nombreuses répliques de ses tableaux tapageurs, l'atelier de Santa Croce devait être une véritable fabrique de peintures. Le tableau que possède M. Benson, *le Mariage mystique de Sainte Catherine*, est connu par ses répliques. Il en existe une tout à fait pareille au musée Fitzwilliam de Cambridge ; le paysage seul diffère. Il faut citer aussi une petite *Sainte Famille* attribuée à Marco Belli, mais qui paraît être une des œuvres de la vieillesse de Vincenzo Catena ; une *Vierge et l'Enfant avec des Anges*, attribuée parfois à Bartolommeo Veneto, parfois au peintre Bergamasque Andrea Previtali, qui exerçait son art à Venise, et une *Adoration des Rois* signée par Baldassare Carrari de Forli, un imitateur de Carpaccio.

Deux charmants et lumineux petits tableaux de l'école de Bellini, représentant des scènes des *Métamorphoses* d'Ovide, indiquent les préférences du propriétaire de cette collection pour la peinture qui réunit le sentiment poétique et la richesse du coloris et nous préparent à l'étude des importants exemples des principaux peintres vénitiens. Ces derniers ont été si souvent exposés qu'une description détaillée en paraitrait superflue. Le Giorgione, le Titien, Palma le Vieux et Sebastiano del Piombo, ainsi que leurs contemporains et leurs congénères, Bonifazio, Lorenzo Lotto, Romanino, Cariani, Andrea Schiavone et Paul Véronèse, sont tous représentés ici.

On a beaucoup écrit sur le Giorgione de Castelfranco, depuis que le sénateur Morelli a étendu et circonscrit à la fois les limites de l'authenticité des œuvres attribuées au plus grand des Vénitiens. Les dix-sept tableaux dont l'authenticité est reconnue comme à regret par quelques écrivains ont été portés, par d'autres écrivains, à soixante (originaux ou copies d'originaux perdus) et la liste n'est certainement pas épuisée. D'autre part, certains critiques ont établi le peu que l'on saura jamais probablement de la vie du Giorgione et jeté un jour nouveau et instructif sur la signification véritable de ses œuvres ; cependant on est toujours loin de la solution du problème que présente la vie artistique du Giorgione. On sait qu'il entra fort jeune dans l'atelier de Giovanni Bellini à Venise, où il eut comme camarades Jacopo Nigretti, dit Palma, du même âge que lui, et Tiziano Vecelli et Sebastiano Luciani, plus jeunes tous les deux. L'entrée de ces jeunes artistes dans l'atelier de Bellini semble avoir coïncidé avec le changement qui se fit dans la manière du maître qui abandonna la convention simple et même un peu sèche dont on peut faire remonter l'origine à Byzance même pour se consacrer avec délices à l'allégorie, à la mythologie et aux sujets romanesques. On est généralement d'accord pour dire



Photo Braun, Clément & Cie. FILIPPINO LIPPI (ATTRIBUÉ A). — TOBIE ET L'ANGE RAPHAËL
(Collection de M. R.-H. Benson)

que le Giorgione, le Titien et autres ont hérité de leur maître vénéré leur exubérance quasi païenne. Ne pourrait-on supposer que le contraire exactement se produisit et que ce fut la juvénile et irrésistible ardeur de ses élèves qui convertit le vieux maître aux idées nouvelles, et que c'est ainsi que Bellini sentit s'opérer en lui ce rajeunissement, cette poussée de sève qui se manifeste presque avec excès dans la *Fête des dieux* d'Alnwick Castle?

Il n'est peut-être pas de collection particulière où l'on puisse mieux étudier que dans celle-ci la fameuse question



Photo Braun, Clément & Cie.

COSIMO ROSSELLI (ATTRIBUÉ A). — LA VIERGE ET L'ENFANT DANS UNE PRAIRIE
(Collection de M. R.-H. Benson)

des relations qui ont existé entre le Giorgione et le Titien. Dans l'histoire de la peinture les noms de ces deux maîtres sont inséparables surtout en ce qui concerne le commencement de la carrière du Titien. Une étude des œuvres de ces deux grands précurseurs de l'art et des nombreuses théories qu'on a émises sur leurs relations mutuelles semble amener aux conclusions suivantes.

Tout d'abord, c'est le Giorgione qui fut l'âme du renou-





Photos Braun, Clément & Cie.

AMBROGIO LORENZETTI. — CRUCIFIEMENT

AMBROGIO LORENZETTI. — PIETA

(Collection de M. R.-H. Benson)



Photo Braun, Clément & Cie.

GIOVANNI BELLINI. — SAINTE CONVERSATION

(Collection de M. R.-H. Benson)



Photo Braun, Clément & Cie.

BERNARDINO LUINI. — HISTOIRE DES MARTYRS DU VAL DI NON

(Collection de M. R.-H. Benson)

vellement de la peinture — il faut dire renouvellement et non renaissance car la gaieté joyeuse du Giorgione n'avait jamais eu de parallèle, pas même en Grèce. C'est le Giorgione qui a influencé le Titien et non le Titien qui a influencé le Giorgione. Il semblerait aussi — et c'est une probabilité qui ne saurait être contestée — que lorsque le Giorgione mourut prématurément de la peste, en 1510, à l'âge de 33 ans, il laissa un grand nombre de tableaux inachevés ou dans un état d'exécution plus ou moins avancé, et qu'une partie de ces tableaux furent finis par le Titien. C'est le cas de Raphaël, d'Holbein, de Van Dyck, de Gainsborough et d'autres peintres enlevés dans la plénitude de leur talent et à



Photo Braun, Clément & Cie.

CARIANI. — PORTRAIT D'HOMME
(Collection de M. R.-H. Benson)

l'apogée de leur succès. Si l'on accepte cette hypothèse, il s'ensuit que, comme artiste et comme homme, le Giorgione fut l'aîné du Titien. Quand on étudie les premières œuvres du Titien, on constate ce fait remarquable que, si l'on adopte la date présumée de sa naissance, il n'existe de lui aucune œuvre qui indique l'inexpérience ou que l'on puisse croire exécutée avant sa trentième année.

L'hypothèse si ingénieuse d'après laquelle la date traditionnelle de la naissance du Titien serait inexacte et le Titien aurait eu douze ans environ de moins que le Giorgione, faciliterait singulièrement les choses et il serait à désirer qu'elle reposât sur des preuves solides. On ne connaît pas la date exacte de la naissance du Titien ; mais il n'y a pas lieu de contester ce que dit Lodovico Dolce, que le



LORENZO LOTTO. — SUZANNE ET LES VIEILLARDS
(Collection de M. R.-H. Benson)

jeune Titien, ainsi que son frère aîné, fut amené par son père à Venise à l'âge de neuf ou dix ans et confié à Sebastiano Zuccati, qu'il quitta pour aller chez Gentile Bellini, pour passer ensuite dans l'atelier de Giovanni Bellini. D'après la date supposée de la naissance du Titien, cela se passait en 1486 ou 1487. Sebastiano Zuccati mourut en 1527 et à cette époque le Titien aurait eu cinquante ans; or comme il faut que Zuccato ait joui d'une certaine réputation pour que Vecelli le père l'ait choisi pour précepteur de ses fils, il devait être d'un âge très avancé à l'époque de sa mort, si nous avons exactement l'âge du Titien. Les tableaux de M. Benson éclairent la question d'un jour lumineux. Le plus important de ces tableaux est une petite *Sainte Famille* représentant la Vierge assise sur un rocher et tenant sur ses genoux l'Enfant qui tend les mains vers saint Joseph agenouillé près de lui. Ce petit tableau, d'une simplicité intime, d'un



Photo Braun, Clément & Cie.

PIERO DI COSIMO. — HYLAS ET LES NYMPHES
(Collection de M. R.-H. Benson)

coloris brillant, est plein de cette poésie et de ce calme qui sont si caractéristiques du Giorgione et qui le sont si peu du fougueux Titien. Aucun autre personnage ne vient rompre la tranquille simplicité de ce groupe placé devant une balustrade peu élevée dont la partie supérieure reflète la lumière, ce qui est un vrai *leitmotiv* giorgionesque. Au delà d'une construction vague on aperçoit des maisons et un paysage. Cette œuvre exquise doit certainement être mise sur le même rang que les tableaux plus importants de *la Nativité* appartenant à Lord Allendale et de *l'Adoration des Rois* de la Galerie Nationale. Ces trois tableaux ont un air de parenté avec l'œuvre capitale du Giorgione qui est à Castelfranco et sont exécutés selon les règles de l'école de Giovanni Bellini. Une autre peinture d'un grand charme est *la Vierge et l'Enfant*. La Vierge se penche tendrement sur l'Enfant étendu sur ses genoux. Cette composition est



Photo Braun, Clément & Cie.

DOMENICO GHIRLANDAJO. — FRANCESCO SASSETTI ET SON FILS TEODORO

(Collection de M. R.-H. Benson)

traitée de la même façon qu'un tableau de Bergame, que la Vierge et l'Enfant (avec sainte Brigitte et saint Alphée), du tableau du Prado à Madrid et que d'autres encore. Dans toutes ces œuvres le sentiment est celui du Giorgione si l'exécution est de la main du Titien; et l'on ne peut songer à rattacher à un autre nom qu'au sien le tableau de M. Benson et celui de Madrid. Il faut noter aussi que les deux troncs d'arbre, si fort en évidence dans le fond du tableau, constituent un *leitmotiv* que le Giorgione a employé le premier et qu'a imité le Titien. — Le même argument peut servir à démontrer qu'un autre tableau de la collection, *Salomé portant la tête de Saint Jean-Baptiste*, en admettant qu'on puisse l'attribuer plus exactement au Titien, est entièrement giorgionesque de caractère et de sentiment. Il y a cent ans, ce tableau, dans la collection Sullivan, portait le nom de Giorgione. Quel que soit l'original de la belle version que possède M. Benson ou de celle encore plus belle qui est au palais Doria à Rome, la composition est du Giorgione; et l'étrange serviteur de sexe douteux — peut-être un modèle oriental rencontré à Venise — est aussi un *leitmotiv* du Giorgione qui se retrouve dans *les Amants* du palais Buckingham et dans le portrait *de Brocardo* de Buda-Pest. D'ailleurs, *les Amants*, *la Femme adultère* de Glasgow et d'autres encore, forment une série dont on ne saurait contester la création au Giorgione, quoique pouvant être au nombre des œuvres achevées par le Titien ou Bordone ou del Piombo après la mort du Giorgione. Il faut remarquer que la *Salomé* de M. Benson et celle du palais Doria présentent les mêmes repentirs et ont dû être exécutés par la même main et au même moment.

Parmi les autres tableaux de style giorgionesque qui se trouvent dans la collection Benson, un *Paysage avec musiciens* est une de ces compositions que le Giorgione seul pouvait concevoir, mais qui ont été exécutées après sa mort par un ou plusieurs imitateurs autres que le Titien, et de moindre importance.

De la même pléiade d'artistes sortis de l'atelier de Giovanni Bellini se détache un autre groupe de peintres, semblables par le sentiment et la manière à leurs confrères de l'école giorgionesque, mais assez différents de ceux-ci pour avoir un caractère qui leur est particulier. Un des contemporains du Giorgione fut Giacomo Nigretti ou de Negretis, de Serinalta, près de Bergame, qui, comme le Titien, vint de son pays de montagnes à Venise et entra dans l'atelier de Giovanni Bellini, où ses amis et contemporains le connaissaient sous le nom de Palma et que la postérité appelle Palma le vieux pour le distinguer de son petit-neveu Giacomo Palma le jeune. Les œuvres de Palma indiquent un tempérament plus calme que celui du Giorgione et son style une affinité plus grande avec celui de leur maître, Bellini. Palma, cependant, eut un genre à lui, avec un coloris aussi



Photo Braun, Clément & Cie.

VITTORE CARPACCIO. — UNE DAME VÉNITIENNE, EN SAINTE

(Collection de M. R.-H. Benson)

riche, aussi plantureux que le Giorgione, mais une originalité moindre dans le choix des sujets qu'il traitait aussi moins vigoureusement. Si l'on accepte la date la plus récente donnée comme étant celle de la naissance du Titien, on peut aisément concevoir que le Titien a subi dans quelque mesure l'influence de Palma. Palma s'était fait une spécialité des



Photo Braun, Clément & Cie.

LUCA SIGNORELLI. — LA VIERGE ET L'ENFANT
(Collection de M. R.-H. Benson)

Saintes Conversations, sujet que ne traita jamais le Giorgione ; il est probable que le Titien l'emprunta à Palma et non Palma au Titien.

M. Benson possède une *Sainte Conversation* avec le portrait du donateur qui provient de la collection Solly. Outre qu'il est d'une grande beauté, ce tableau nous renseigne sur

les procédés d'exécution de Palma. Les nombreux *pentimenti* (repentirs) qu'on y constate indiquent que ce tableau a été conçu en entier par Palma avant de le commencer sur le bois et qu'il a été ensuite modifié pendant l'exécution. Étant donnée la rareté des esquisses préliminaires ou des études faites par les grands peintres vénitiens, il paraîtrait qu'ils avaient coutume de peindre immédiatement leurs tableaux en laissant la composition se développer au fur et à mesure que le travail avançait, sans aucune préparation préalable. Ils pensaient en peignant.

Il est plus difficile d'expliquer un *Portrait d'homme* attribué, avec assez de raison, à Palma, mais qui a bien des traits en commun avec certains portraits dus au Giorgione. Cependant le portrait que possède M. Benson est bien plus agréable et souriant que ne le sont généralement les portraits peints par le Giorgione ou le Titien, de sorte qu'on ne saurait le leur attribuer. Il se rapproche du prétendu portrait de l'Arioste et d'un autre portrait de poète qui sont à la Galerie Nationale et dont le second est aussi attribué à Palma. Il est possible que le portrait de la collection Benson soit celui de Palma par lui-même. Bonifazio de' Pitati de Vérone procède presque directement de Palma. Son art riche et somptueux est représenté dans la collection Benson par quatre importantes peintures décoratives et allégoriques qui faisaient partie du plafond peint du palais Giustiniani Calergni à Padoue. Dans Bonifazio on voit s'accentuer la tendance de Palma à sacrifier l'importance et la signification du sujet au coloris, tendance dangereuse qui conduit à la fadeur, à l'absence d'intérêt, comme on le voit dans les œuvres d'un imitateur de Bonifazio, Polidoro de Lanzano, à qui l'on attribue une *Sainte Conversation* avec sainte Catherine et saint Michel de cette collection. C'est également à un élève de Bonifazio que l'on peut attribuer un curieux tableau représentant *Didon amoureuse* récemment acquis par M. Benson, où le peintre a reproduit l'histoire de Virgile, qui raconte comment Cupidon, sous la forme de Iule, se fit aimer de cette reine.



Photo Braun, Clément & Cie. BUONFIGLI. — LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DES ANGES (Collection de M. R.-H. Benson)

Un contemporain et compatriote de Giacomo Palma, qui fut peut-être — mais cela n'est pas certain — son élève, Giovanni di Busi, connu sous le nom de Cariani, est représenté dans cette galerie par un remarquable portrait d'un homme revêtu d'une tunique noire et coiffé d'un bonnet de fourrure. Ce portrait, tout remarquable qu'il est, est un exemple frappant de la différence essentielle qu'il y a entre un artiste de génie créateur comme le Giorgione et un simple artisan habile comme Cariani. On peut en dire autant du somptueux portrait d'un patricien de Venise par Sebastiano Luciani, un des nombreux peintres sortis de l'atelier de Bellini. Luciani, plus connu sous le nom de del Piombo, était un artiste dont les débuts annonçaient un rival pour ses illustres condisciples. D'un caractère moins indépendant, il ne sut, à Rome, résister à la soif de l'or et des richesses, et il oublia l'admirable éducation vénitienne pour tâcher vainement de rivaliser, sur leur propre terrain, avec Michel-Ange et Raphaël, tentative dans laquelle sombra son indivi-



Photo Braun, Clément & Cie.

FIORENZO DI LORENZO. — LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DEUX CHÉRUBINS

(Collection de M. R.-H. Benson)

dualité. Nous rencontrons aussi, dans cette collection, deux autres peintres vénitiens qui, aux glorieuses traditions de l'école de Venise, surent ajouter une note personnelle distincte dont l'origine ne peut être attribuée à aucune influence reconnue. Paolo Caliari de Vérone est représenté par une belle version de son sujet de prédilection, *l'Enlèvement d'Europe*, signé, et qui figura autrefois au palais de Blenheim ; et Lorenzo Lotto, l'objet de tant de recherches de la



Photo Braun, Clément & Cie.

RAFAEL KARLI. — LA MESSE DE SAINT GRÉGOIRE
(Collection de M. R.-H. Benson)

part de M. Benson et des écrivains, par deux tableaux. Le premier de ces tableaux, *la Vierge et l'Enfant avec le donateur et sa femme*, est un exemple caractéristique, mais conventionnel, des qualités spéciales de Lotto; l'autre, *Suzanne et les deux vieillards*, est une délicieuse petite œuvre, pleine de détails et qui n'a rien de la brutalité qui accompagne souvent ce sujet. Alors que le premier de ces tableaux est incontestablement une imitation du Titien adaptée par Lotto,



Photo Braun, Clément & Cie.

SEBASTIANO DEL PIOMBO. — PORTRAIT D'HOMME
(Collection de M. R.-H. Benson)

la Suzanne, peinte à Bergame en 1517, est pleine de l'atmosphère des montagnes; l'artiste s'y joue avec les difficultés de la perspective et de la gradation des plans et paraît avoir devancé les grands peintres hollandais de l'époque postérieure.

L'imitateur — l'élève peut-être — du Titien, Andrea

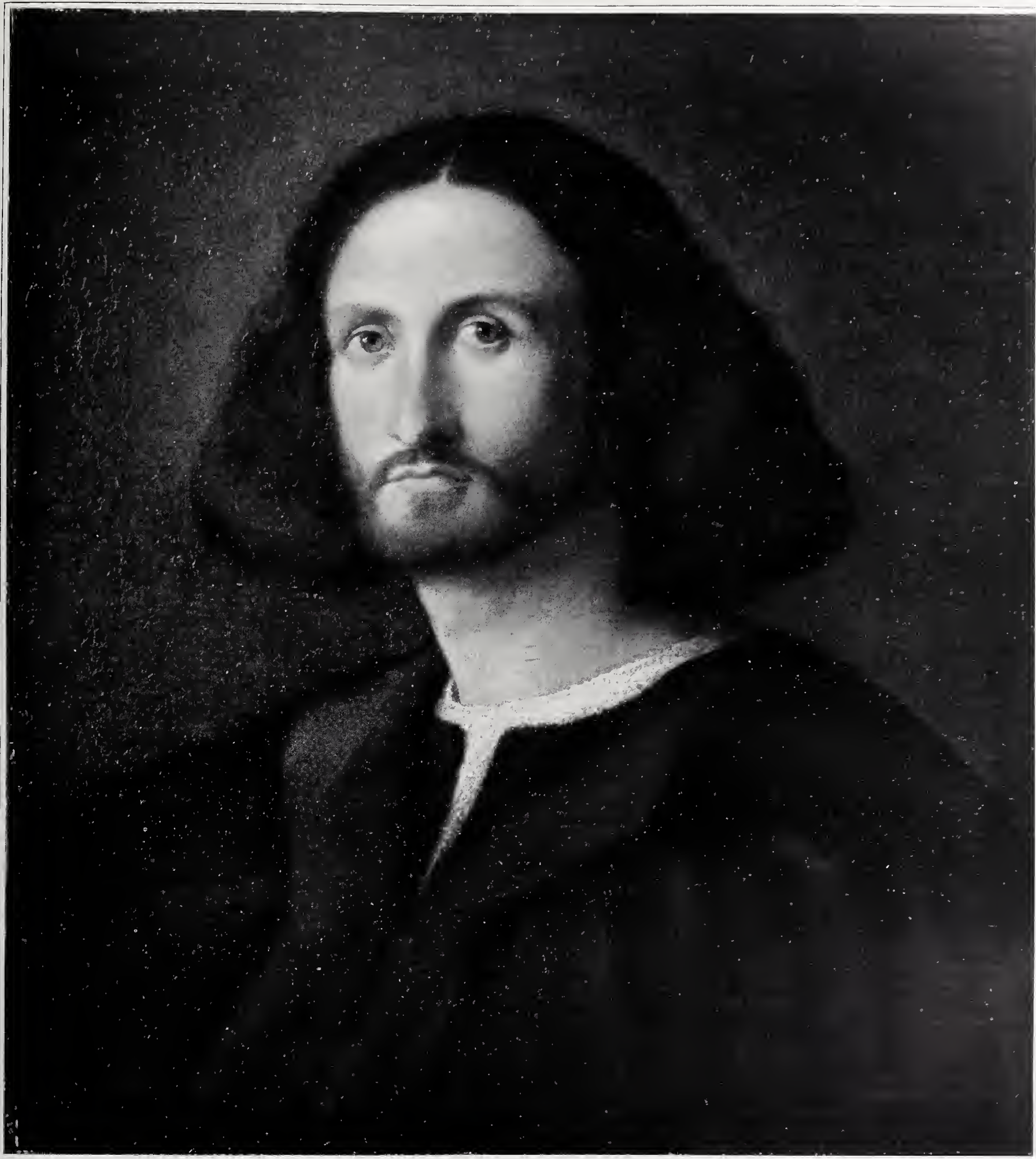


Photo Braun, Clement & Cie.

ANDREA DEL SARTO. — LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC SAINT JEAN-BAPTISTE
(Collection de M. R.-H. Benson)

Meldolla, le Dalmate, plus connu sous le nom de Schiavone, est représenté par un *Cortège triomphal* éclatant de coloris qui devait évidemment faire partie d'un ensemble décoratif.

Nous avons consacré tant de place à l'école vénitienne, que nous ne pouvons parler que brièvement des autres œuvres importantes des écoles de l'Italie du Nord que possède M. Benson. Trois beaux et attrayants petits tableaux par Niccolo Giolfino, provenant de la galerie Manfrin à Venise, sont à citer ; deux de ces tableaux représentent l'un *le Couronnement de Darius*, l'autre *l'Assassinat du magicien Smerdis*, deux scènes tirées d'Hérodote, et le troisième *le Sacrifice d'Iphigénie*, composé d'après la descrip-



PALMA VECCHIO. — PORTRAIT D'HOMME (? LUI-MÊME)
(Collection de M. R.-H. Benson)

tion faite par Pline du tableau de Timanthe. Ces tableaux dénotent un goût particulier pour les sujets classiques en même temps que pour les beaux-arts. Deux tableaux de Girolamo Romanino de Brescia, de caractère très vénitien, représentent l'un *les Amants*, avec un *leitmotiv* emprunté au Giorgione, l'autre *la Sainte Famille, avec le donateur et sa femme*, dans le style du Titien ou de Lotto.

L'école de Ferrare est dignement représentée par un *tondo* de Cosimo Tura, *la Fuite en Egypte*, autrefois dans la collection Graham, et qui, à l'origine, faisait partie d'une série de peintures de l'église de Saint-Georges-hors-les-Murs de Ferrare, par deux petits tableaux représentant *Sainte Catherine* et *Saint Jérôme* par Francesco Cossa, et par un intéressant *Christ au tombeau supporté par des anges*, dû au pinceau de Lorenzo Costa, provenant aussi de la collection Graham. A la même école, bien que postérieurs en date, appartiennent deux des plus importants tableaux de la collection Benson, la *Circé* de Giovanni Lutero, plus connu sous le nom de Dosso Dossi, et *les Adieux du Christ à sa Mère* du Corrège. Dosso Dossi affectionnait le sujet de *Circé*; il l'a peint souvent, avec des variantes, comme par exemple, la *Circé* de la galerie Borghèse à Rome. Ses œuvres sont intéressantes par leurs sujets souvent empruntés à la mythologie ou aux poèmes de son ami l'Arioste et par la hardiesse de leur coloris. Le tableau de M. Benson, bien que d'un caractère un peu superficiel, en est un bon exemple. Le tableau du Corrège est depuis longtemps considéré comme une des œuvres de jeunesse les plus importantes du maître ; il a été si souvent décrit depuis quelques années qu'il est inutile d'en donner une description spéciale.

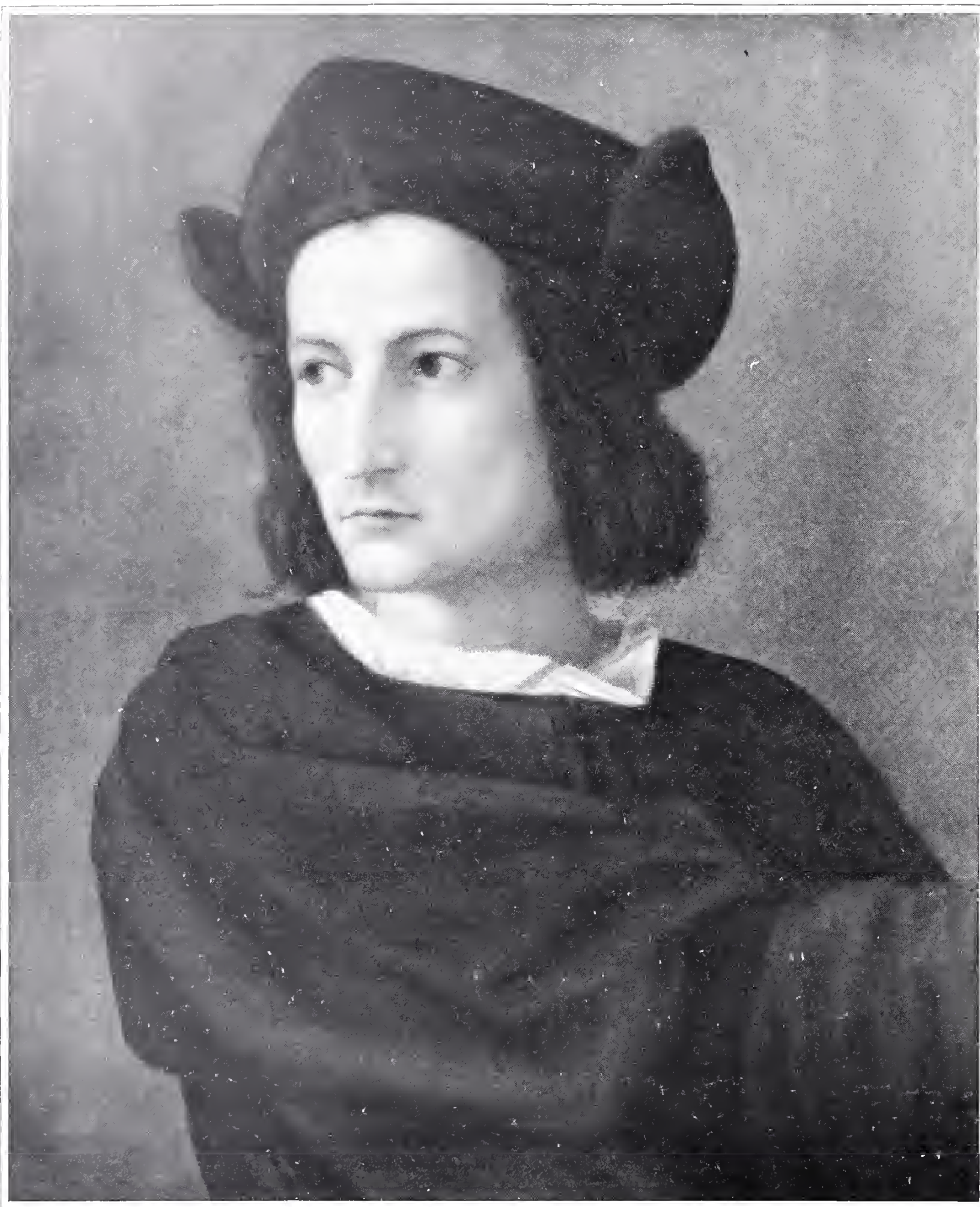


Photo Braun, Clément & Cie.

FRANCIABIGIO. — UN ADOLESCENT
(*Collection de M. R.-H. Benson*)

L'école milanaise est représentée surtout par des œuvres particulièrement intéressantes de Bernardino Luini. L'habileté de cet admirable peintre, son génie inventif, son amour de la couleur, éclatent d'une façon remarquable dans les trois panneaux oblongs représentant l'histoire des Saints Sisinnius, Martyrius et Alexandre, *les Martyrs du Val di Non*, près de Brescia. Ces trois tableaux formaient la predella du retable qui était autrefois dans la chapelle Torriani de l'église de Mendrisio, sur le lac de Lugano, et qui se trouve actuellement dans la collection du duc de Scotti, à Milan. Une *Nativité*, grande et importante composition par Luini, peinte un peu dans le style de son maître, Ambrogio Borgognone, provient, ainsi que les trois tableaux dont il vient d'être parlé, de la collection Passalagna de la villa Moltrasio à Como. Enfin, il convient de mentionner un remarquable et troublant *Portrait d'une dame* vêtue d'une robe gris foncé, tenant une martre à la main droite et portant une vaste coiffure en forme de turban. Ce portrait est aussi attribué à Luini et a tout le charme attirant et mystérieux qui caractérise les œuvres de Léonard de Vinci et de ses disciples.

Nous devons quitter, quoique avec regret, les tableaux des écoles de l'Italie du Nord faisant partie de la collection de M. Robert H. Benson parce que ces œuvres ne forment qu'une partie de cette collection; les Primitifs italiens y occupent une large place, notamment l'école de Sienne, qui procède directement de l'école byzantine dont elle a le brillant coloris et la simplicité des sujets. Bien peu de collec-



Photo Braun, Clément & Cie.

GIOVANNI BELLINI. — BACCHUS ENFANT
(Collection de M. R.-H. Benson)

tionneurs peuvent se vanter de posséder quatre panneaux du grand Duccio de Buoninsegna ainsi que des exemples de Lippo Memmi, Berna de Sienne et Ambrogio Lorenzetti, sinon de l'illustre Simone di Martino.

Les quatre panneaux de Duccio, provenant de Colle Alto, dans le Val d'Elsa, faisaient partie de la prédelle du grand retable qui est aujourd'hui à l'opera del Duomo de Sienne. Ils représentent quatre scènes de la *Vie du Christ* et figuraient à l'exposition d'art siennois du Burlington Fine Arts Club dont le catalogue en contient une description complete, ainsi que du beau diptyque de la *Passion du Christ* attribué à Lorenzetti. En plus de ces exemples des peintres primitifs siennois, M. Benson possède deux œuvres plus récentes de la même école : *le Martyre de sainte Lucie*, par Domenico Beccafumi, comme on l'appelle généralement, autrefois dans la collection Torlonia, à Rome, et une très séduisante *Clélie s'enfuyant du camp de Porsenna*, pleine de vigueur, de mouvement et de sentiment païen, attribué avec raison au même peintre.

De Sienne à Florence, il n'y a qu'un pas. Les peintures de l'école florentine, bien qu'il y en ait peu ici que l'on puisse regarder comme étant de premier ordre ou d'une importance capitale, méritent cependant une étude détaillée. Les difficultés que rencontrent ceux qui étudient l'art



Photo Braun, Clément & Cie.

FRANCESCO RIZZO DA SANTA CROCE. — MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE

(Collection de M. R.-H. Benson)

florentin sont grandes et c'est un usage établi maintenant de substituer aux noms de certains peintres illustres celui de plusieurs ateliers ou *botteghe* dont chacun subissait l'influence personnelle d'un grand génie original et dont tous produisaient ces peintures religieuses ou votives dans le style du maître pour lesquelles tel ou tel Mécène pouvait avoir un goût particulier. C'est pour cette raison qu'en citant des grands peintres comme Verrocchio, Filippo Lippi, Ghirlandajo, Botticelli et autres, il faut comprendre en même temps les œuvres de la *bottega* que chacun d'eux dirigeait et, ensuite, au moyen d'une étude et d'une comparaison minutieuses, distinguer entre les peintures qui sont empreintes de la personnalité du maître au point de ne pouvoir être attribuées à une autre main que la sienne, et celles qui paraissent avoir été exécutées dans l'atelier, soit sous la surveillance directe du peintre, soit par un imitateur de talent et d'intelligence inférieurs.

Beaucoup de tableaux de cette collection prouvent la difficulté de faire des attributions exactes, M. Benson ayant été guidé plus par les qualités et le charme du coloris et de la composition que par les noms attachés à ses tableaux au moment où il les a achetés.

Laissant de côté certaines œuvres des écoles primitives auxquelles sont liés les noms du Giotto et d'Orcagna, tour-



Photo Braun Clément & Cie.

DOSSO DOSSI. — CIRCÉ
(Collection de M. R.-H. Benson)

nons notre attention sur les peintures qui portent les noms de Filippo Lippi, Cosimo Rosselli, Piero da Cosimo, Botticelli, Ghirlandajo et Raffaellino del Garbo.

La plus ancienne de celles que nous remarquerons, représente *les Trois Grâces* et est dans le style de Pesellino. Un *tondo* dont le sujet est *la Vierge et l'Enfant dans une prairie* est une œuvre d'un grand charme que l'on attribue à Cosimo Rosselli. C'est un tableau qui mériterait une discussion spéciale qu'il serait impossible cependant d'entamer ici. Ce peintre paraît avoir joui, de son vivant, d'une réputation assez grande pour qu'on lui ait attribué, afin de leur donner plus de valeur, beaucoup de tableaux de peu de mérite. Ses œuvres sont encore l'objet d'une étude intéressante, même celles qu'il a exécutées en collaboration avec Botticelli et Ghirlandajo. Il n'est donc pas étonnant que les critiques modernes voient, dans le tableau de M. Benson, l'œuvre non de Rosselli, mais de Botticini dont, pendant longtemps, on a confondu l'identité avec celle de Botticelli.

Ce dernier est représenté dans cette galerie par deux tableaux, dont l'un en *tondo*, une *Sainte Famille*, semble être de la main du maître, mais plus douteux que l'autre, un panneau, *la Vierge et l'Enfant*, qui était autrefois dans le palais Panciaticci, à Florence. La Vierge est peinte d'après la même jeune femme qui a servi de modèle pour la *Vénus* du fameux tableau des Offices. Le dessin et l'exécution sont caractéristiques du maître ; mais l'œuvre ne saurait être rangée parmi ses meilleures inspirations. D'un caractère plus intime et d'un sentiment plus élevé est une *Pietà* de



Photo Braun, Clément & Cie.

GIACOMO PALMA, IL VECCHIO. — SAINTE CONVERSATION
(Collection de M. R.-H. Benson)

Filippino Lippi, dont un dessin au pointillé est à Wilton House, et qui avait disparu jusqu'au jour où elle s'est retrouvée dans la collection Benson. Un autre charmant petit panneau, représentant *Tobie et l'ange Raphaël*, est aussi attribué à Filippino Lippi : il appartient à une période spéciale de la carrière de l'artiste représentée jusqu'ici par *la Vierge et l'Enfant* de la collection de lady Eastlake, aujourd'hui à la Galerie nationale de Londres, par *l'Histoire d'Esther* de Chantilly et par trois autres panneaux sur le même sujet, dont un est dans la collection Goldschmidt à Paris, et les deux autres sont actuellement dans la galerie du prince Liechtenstein à Vienne, après avoir figuré au palais Torregiani, à Florence.

Il plane moins de doute sur une grande composition représentant *Hylas et les Nymphes* dans laquelle cinq jeunes filles brillamment vêtues ou en partie nues, mais dépourvues de beauté, entourent le jeune captif et lui offrent des fruits et des animaux. La beauté du paysage, la naïve et gracieuse gaucherie des nymphes, les défauts même du dessin et de la composition décèlent la main de cet artiste original, Piero di Cosimo, à qui cette œuvre est attribuée.

Domenico Bigordi, si connu sous le surnom de Ghirlandajo, est dignement représenté par les deux portraits dans un seul tableau de *Francesco Sassetti et son fils Teodoro*, autrefois dans la collection William Graham et qui peuvent être mis sur le même rang que les deux portraits bien connus du Louvre. C'est de cette même collection que vient l'important *tondo* représentant *la Vierge et l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et deux anges*, par Raffaellino del Garbo, dont la valeur est égale à celle du célèbre tableau du même artiste, considéré comme son chef-d'œuvre, qui est au musée de Berlin. C'est à ce peintre que Vasari a attribué un



Photo Braun, Clément & Cie.

TIZIANO VECELLI. — LA VIERGE ET L'ENFANT

(Collection de M. R.-H. Benson)

autre tableau appartenant aujourd'hui à M. Benson, la grande *Messe de saint Grégoire* qui, cependant, porte la signature d'un peintre peu connu, Rafael Karli, et la date de 1501.

C'est à l'école florentine d'une date postérieure qu'appartiennent un beau *Portrait d'Adolescent* par Francesco di Cristofano Bigi ou Franciabigio, provenant du palais Panciaticci, à Florence, et un agréable petit panneau du même artiste dont le sujet est *l'Histoire de Narcisse*. Plus intéressant que ces deux œuvres, cependant, est un *tondo* de



Photo Braun, Clement & Cie.

BONIFAZIO DE'PITATI. — LE TRIOMPHE DE CÉRÈS
(Collection de M. R.-H. Benson)

la Vierge et l'Enfant avec saint Jean-Baptiste, incontestablement de la main de cet incomparable Andrea del Sarto dont les œuvres authentiques sont si rares dans les galeries particulières. C'est un des plus précieux trésors de M. Benson et qui n'a figuré dans aucune exposition publique.

Il nous reste à décrire un tableau classé parmi les œuvres de l'école florentine. C'est une composition bizarre. Le centre du tableau est occupé par une espèce de terrasse en marbre où sont agenouillés quatre personnages, un père, une mère et leurs deux fils, flanqués à droite et à gauche

du Christ et de la Sainte Vierge qui paraissent intercéder en leur faveur auprès du Père Éternel que l'on distingue dans le ciel. Au-dessous de la terrasse est un moine blanc à genoux, tenant une banderole portant une inscription relative à l'intercession du Christ et de la Vierge. Le tout est entouré d'un beau paysage. Ce tableau sur bois, d'une exé-



Photo Braun, Clément & Cie.

TIZIANO VECELLI. — SALOMÉ PORTANT LA TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE
(Collection de M. R.-H. Benson)

cution parfaite, a été attribué, à tout hasard, à Cosimo Rosselli ou à son élève Piero di Cosimo; mais aujourd'hui la paternité en est entièrement remise en question. Il nous semble, à nous, que cette œuvre rappelle un tableau de la collection du prince Doria-Pamphili à Rome, attribué à Niccolo da Foligno. Il se rattacherait plutot à l'école d'Ombrie qu'à la pure école florentine.

Les œuvres de l'école d'Ombrie de la collection Benson sont peu nombreuses, mais importantes. On voit rarement dans une galerie particulière trois tableaux authentiques d'un des plus grands des peintres, Luca Signorelli de Cortona. Le tableau de *la Vierge et l'Enfant*, remarquable par la composition et le coloris des personnages principaux, l'est encore par le fond d'arabesques d'or, si rare dans les œuvres de ce peintre, où se voient des groupes d'Amours jouant et badinant et les bustes classiques de Jules César et de Domitien. Cette peinture importante vient de la Casa Tommasi à Cortona, ainsi que deux très intéressants petits tableaux représentant *le Christ et ses disciples à Emmaüs* qui faisaient évidemment partie d'une prédelle de quelque œuvre considérable de Signorelli. L'importance de ces tableaux écrase un peu *la Vierge et l'Enfant avec quatre anges*, œuvre de l'école d'Ombrie dans le style de Buonfigli et *la Vierge et l'Enfant*, attribuée avec raison à Fiorenzo di Lorenzo, et *l'Adoration des Mages* qui appartient à l'école de Pérouse, dans laquelle la même composition paraît avoir été précédemment adoptée comme modèle de l'école. Un autre tableau représentant *la Vierge et l'Enfant* imité d'un dessin de Pérugin, comme le tableau d'Andrea di Assisi de la Galerie nationale (Londres), est signé par un peintre peu connu, nommé Tommaso Aleni di Fadinis. Une dernière peinture représentant le même sujet, due à un peintre plus original de la même école, provient de la collection de M. Edouard Cheney qui en fit l'acquisition à Vérone.

Ces notes rapides sur les plus importantes œuvres de l'école italienne de la collection Benson peuvent en indiquer le mérite, bien qu'elles n'en mentionnent qu'une partie. Il ne faut pas en conclure toutefois que, en dépit de certaines préférences évidentes, M. Benson ne s'intéresse qu'à la peinture italienne.

Il n'y a pas longtemps que l'Exposition des Primitifs français de Paris a étonné le monde des arts et provoqué d'interminables polémiques. M. Benson a envoyé à cette exposition deux petits portraits d'hommes récemment achetés en Italie où, comme toujours, quand il s'agit de portraits de cette époque, on les disait être de Hans Holbein. Ils appartiennent à une série de portraits que l'on attribue généralement aujourd'hui à la main ou à l'atelier de Corneille de Lyon, et il est probable que l'on pourrait en établir l'identité d'après les nombreux dessins de cette école et de la présumée école de Clouet qui sont au Louvre, à la Bibliothèque nationale et à Chantilly ; ils ont, toutefois, un caractère particulier, qui les distingue des portraits d'une exécution plus mécanique de la même époque et de la même provenance, ce qui les a fait classer, avec quelques autres, parmi les œuvres d'un maître inconnu de l'école de l'Est.

Un intéressant portrait d'une jeune fille portant une robe d'un noir verdâtre richement ornée d'or est un exemple du mérite de l'école hollandaise, car il est signé d'un portraitiste peu connu, Willem van der Vliet, et daté de 1635.

A la célèbre vente des tableaux appartenant au marquis Townshend, qui eut lieu dans la salle Christie en février 1904, fut dispersée une série de portraits en pied fort intéressante peints vers 1620 ou 1625 par un ou plusieurs

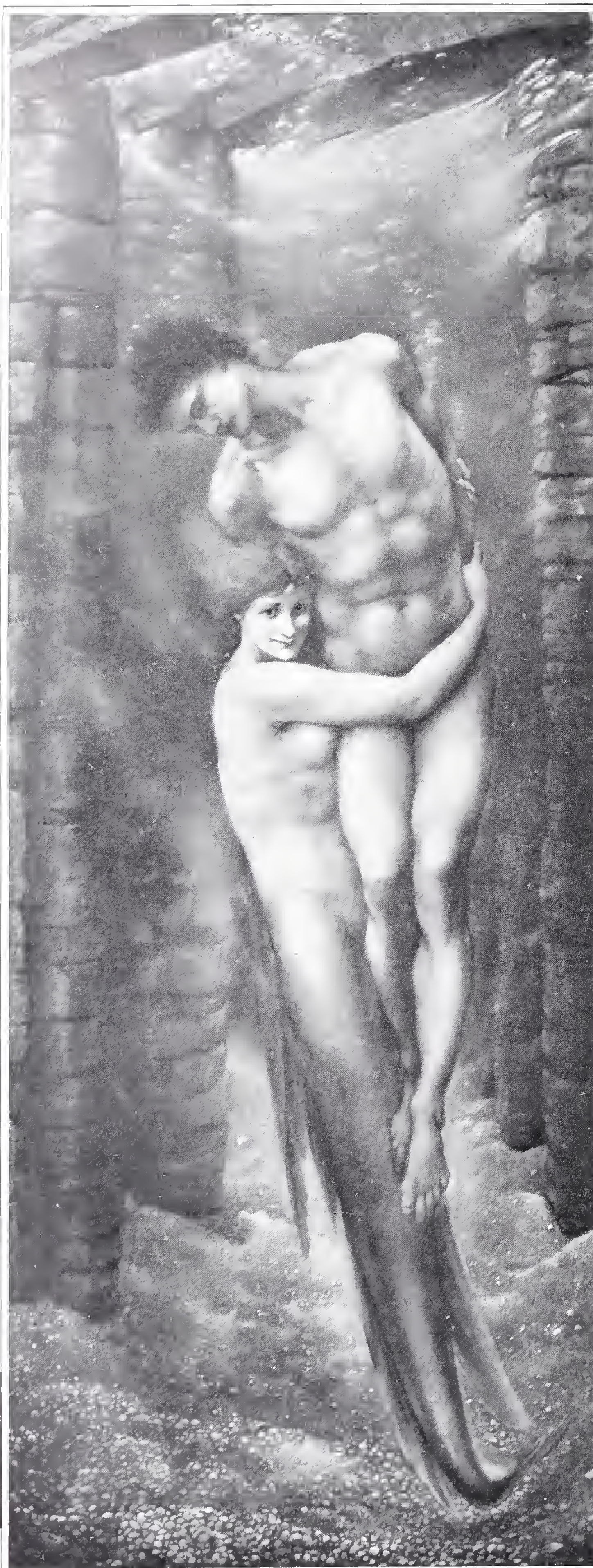


Photo Braun, Clément & Cie.

BURNE-JONES. — LES PROFONDEURS DE LA MER

(Collection de M. R.-H. Benson



Photo Braun Clément & Cie.

BERNARDINO LUINI. — LA NATIVITÉ

(Collection de M. R.-H. Benson)

peintres hollandais de l'école dont sortait Daniel Mytens, le peintre de la cour d'Angleterre. Ces portraits représentaient les nobles et les gentilshommes anglais qui avaient servi comme officiers sous les ordres du fameux sir Horace Vere dans les Pays-Bas et dans le Palatinat pendant les désastreuses guerres de religion qui dévastèrent le continent, à l'époque où Jacques I[er] crut devoir intervenir dans l'intérêt de sa fille Elizabeth et de son mari, qui régnèrent sur la Bohême. Depuis ce temps jusqu'au moment de la vente, les portraits, réunis à Raynham Park, perpétuaient le souvenir d'une belle page d'histoire chevaleresque et aventureuse digne de cette race que Froissart a appelée « le plus périlleux peuple qui soit au monde et plus outrageux et orgueilleux ». A la vente, ces braves gentilshommes, dignes de servir dans les Mousquetaires d'Alexandre Dumas, se séparèrent pour toujours. Trois d'entre eux : sir John Congreve, sir Henry Paiton ou Peyton et sir William Lovelace passèrent dans la collection Benson. Le portrait de sir Henry Paiton est attribué à Daniel Mytens.

A la même vente, M. Benson acheta deux agréables portraits en pied de Charles II (alors qu'il était prince de Galles) et de Mary, princesse d'Orange, attribués à Van Dyck. Quoique ces deux portraits soient incontestablement de son école et aient pu sortir de son atelier, il est douteux qu'ils soient de la main de Van Dyck. Ils sont probablement l'œuvre d'un de ses élèves ou imitateurs, et l'on peut les attribuer au plus distingué d'entre eux, Adriaen Hanneman.

Avant que M. Benson fût connu comme collectionneur de peintures italiennes, il était un des admirateurs déclarés du grand peintre romantique anglais Edward Burne-Jones. A l'époque où ce grand artiste commençait à peine à faire sentir son influence dans le monde des arts, où ses œuvres provoquaient le doute et la dérision, M. Benson fut inébranlable dans ses sentiments d'admiration, et il en est récompensé par la possession de quelques-uns des tableaux les plus importants d'un maître dont les œuvres, qu'on les goûte ou non, marquent une époque dans l'art de la peinture aussi certainement que, dans un autre genre, celles de Whistler et de Manet.

Les préférences de M. Benson pour le coloris et les sujets romantiques ou même anecdotiques, pour ce que le Titien appelait la « poésie », ont été naturellement flattées par des œuvres de Burne-Jones telles que l'aquarelle de *la Forge de Cupidon* (1861) et *l'Amour et Psyché* de la collection Graham. La manière plus accentuée de Burne-Jones est représentée par *Pan et Psyché*, *la Tour de Danaé* et *les Profondeurs de la Mer*. Dans ce dernier tableau, l'artiste a montré, comme dans quelques rares œuvres, de quelle puissance dramatique il savait faire preuve quand il le fallait. Ce tableau, représentant une sirène et sa victime, offre un intérêt particulier, car il est le seul que Burne-Jones ait exposé à l'Académie royale. Dans la peinture monochrome des *Trois Grâces*, l'artiste se montre décorateur de mérite, dans l'exquise frise du *Masque de Cupidon*, sujet tiré de la *Faerie Queene*, de Spenser, il déploie son habileté de dessinateur, comme, d'ailleurs, dans diverses études dont celle qu'il a faite pour son grand tableau *le roi Cophetua et la Mendiante*, appartenant aujourd'hui à l'État. Outre ces peintures de Burne-Jones, on trouve, dans cette collection, un portrait appelé *Virginia* et un petit tableau, *Samson se reposant après le massacre des Philistins*, par George Frederick Watts. L'école anglaise est encore représentée par un beau paysage de Gainsborough, une *Vue de la Côte*, de William Collins, une *Vue de Lincoln*, par Peter de Wint, et trois tableaux de John Sell Cotman, le plus poétique des maîtres de l'école de Norwich, y compris une *Vue de Saint-Malo* qui est une de ses plus brillantes et plus importantes œuvres.

Il est difficile, dans une notice aussi courte, de donner une idée suffisamment exacte de cette collection. Nous avons déjà dit que M. Benson est un amateur qui se laisse guider par ses préférences et par le plaisir de collectionner des œuvres d'assez de valeur et de beauté pour orner et peupler sa demeure et atténuer les soucis et les tracas d'une existence active. En cela il fait preuve des plus grandes qualités de l'amateur, de cette délicatesse de goût que rien ne satisfait ou ne lasse, mais qui préfère l'habileté technique, la beauté du coloris et du dessin et les leçons qui s'en dégagent aux noms retentissants et aux tableaux qui se recommandent surtout par le prix qu'on les a payés. Heureux l'amateur qui sait, dans la vie quotidienne, jouir de ses trésors et y trouver, pour lui et les siens, un plaisir constant qu'il convie ses amis à partager avec lui.

LIONEL CUST.

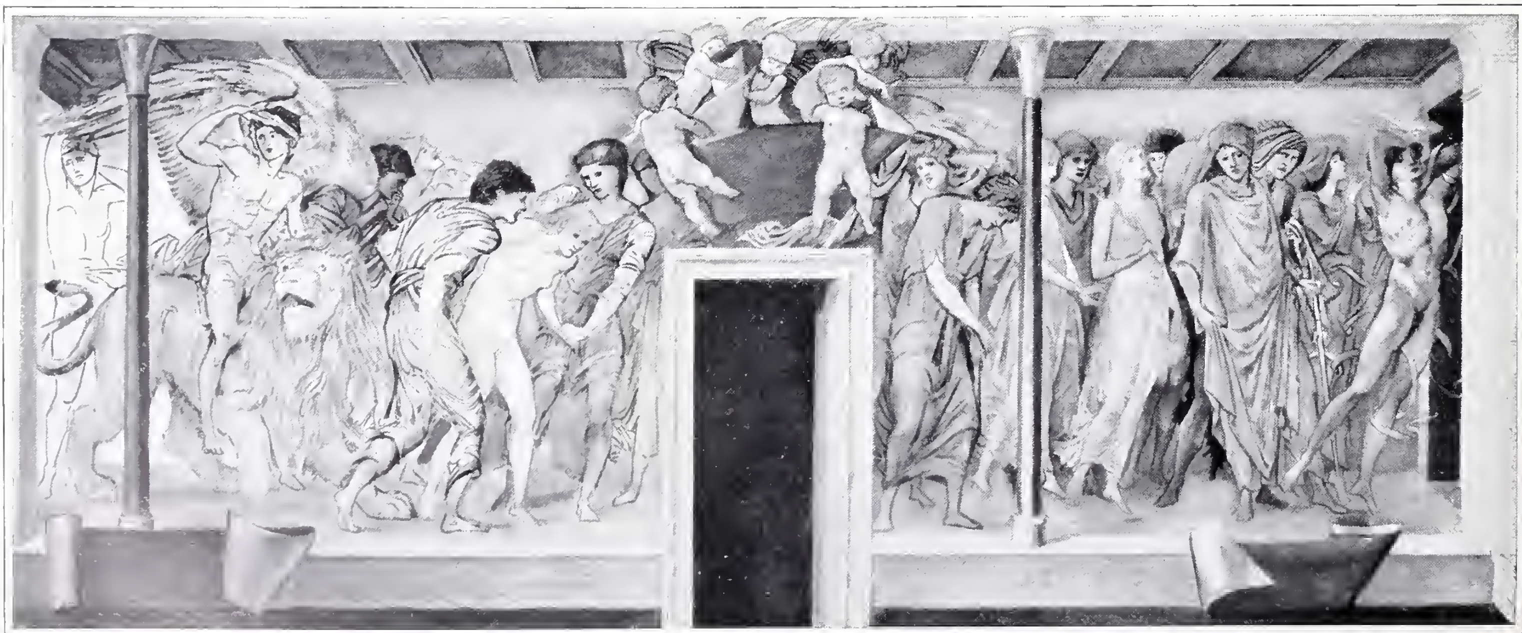


Photo Braun, Clément & Cie.

BURNE-JONES. — LE MASQUE DE CUPIDON

(Collection de M. R.-H. Benson)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

Conditions d'Abonnement : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.


LIQUOR
D.O.M
Le Directeur
VERITABLE LIQUEUR BENEDICTINE
Marques deposées en France et à l'Étranger
IMP. DE LA BÉNÉDICTINE
Louis Tauzin

GOUPIL & Cie, Éditeurs-Imprimeurs

MANZI, JOYANT & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

BOULEVARD DES CAPUCINES, 24, PARIS

Succursale de Londres: 25, Bedford Street, Strand

Pour paraître en automne :

THE RENAISSANCE

Its art and life

FLORENCE

1450-1550

BY

SELWYN BRINTON, M. A.

Il sera tiré de ce livre, du format 25 × 33, QUATRE CENTS EXEMPLAIRES sur papier vélin, comportant soixante-dix illustrations en photogravure **GOUPIL**, dont **CINQ** tirées hors texte en couleurs en fac-similé des originaux, **CINQUANTE-CINQ** tirées hors texte en camaïeu, et **DIX** tirées en en-têtes et culs-de-lampe en camaïeu.

Prix de l'exemplaire. . . . . . . £ **10. 10. 0.** (262 fr. 50)

IL SERA TIRÉ EN OUTRE :

CENT EXEMPLAIRES sur papier des Manufactures impériales du Japon comportant le même nombre de planches, dont **DIX** tirées hors texte en couleurs en fac-similé des originaux.

Prix de l'exemplaire . . . . . . £ **21. 00. 0.** (525 fr.)

On souscrit à Paris chez : MANZI, JOYANT & Cie, boulevard des Capucines, 24

1907 NOVEMBRE N° 71

LES ARTS

REVUE MENSUELLE DES MUSÉES COLLECTIONS EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR GOUPIL & Cie ÉDITEURS IMPRIMEURS



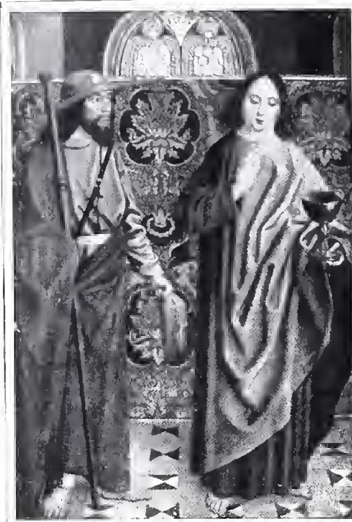
MANZI, JOYANT & Cie ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

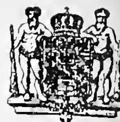
DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**


DEUX APÔTRES
École de Cologne. — XVe siècle













LES ARTS

N° 71 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Novembre 1907



Photo Alinari (Florence).

NICCOLO LIBERATORE, DIT L'ALUNNO, DE FOLIGNO. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE, AVEC LES SAINTS ANTOINE ET BERNARDIN
Fin du xve siècle
(Foligno. — Église de S. Niccolo)



Photo Alinari (Florence).

FRANCESCO MELANZIO (ATTRIBUÉ A). — LA VIERGE ET L'ENFANT, LES SAINTS SÉBASTIEN, FORTUNAT, SÉVÈRE, SAINTE CLAIRE DE MONTEFALCO
Polyptyque daté de 1488
(Église de Saint-François à Montefalco)

L'EXPOSITION D'ANCIEN ART OMBRIEN

AU PALAIS DU PEUPLE, A PÉROUSE



MATTEO DI SER CAMBIO. — FRONTISPICE DE *l'Arte del Cambio*
Daté de 1377
(Pérouse. — Collège du Cambio)

Comme l'avait fait Sienne avec tant de succès en 1904, Pérouse a installé cette année, de mai à novembre, une Exposition d'art ancien dans les salles de son Palais du Peuple. Ce grand palais gothique, d'aspect régulier et paisible, avec ses deux étages d'élégantes fenêtres à colonnettes de marbre, sous une couronne de créneaux habilement restaurés, s'il ne peut lutter de puissance et d'originalité avec son rival siennois, n'en reste pas moins un des beaux monuments du moyen âge italien. Il ne renferme point de fresques comparables aux chefs-d'œuvre de Simone di Martino et des Lorenzetti, mais la salle toute voisine du Cambio garde toujours précieusement les blondes figures de Pérugin, toutes baignées dans une atmosphère d'or. Et bien que la place que dominent le griffon et le lion de bronze attachés à son flanc ne lui offre pour vis-à-vis que la triste muraille de briques d'une cathédrale médiocre, on y entend avec joie le murmure de l'eau qui jaillit d'une triple vasque, parmi les bas-reliefs de Niccolo et de Giovanni Pisano.

L'Exposition, qui a été solennellement inaugurée cette année, doit servir à la glorification d'un art assez mal étudié et délimité encore. On entend généralement que l'art ombrien et même, si l'on veut, l'âme ombrienne s'incarnent et se résument dans l'œuvre de Pérugin et de ses élèves, et que les premiers tableaux de Raphaël en sont la fleur la plus délicate. Et il est bien vrai que si le charme propre de l'Ombrie est dans les lignes fluides et douces de ses paysages et dans le poudroiement d'une lumière d'or sur un bleu léger et presque immatériel, Pérugin, le premier, a su rendre ce charme, et nul Siennois, nul Florentin n'en a senti la pénétrante émotion. Mais, avant Pérugin, et ailleurs qu'à Pérouse, l'Ombrie, comme Sienne et Florence, a eu des artistes; ils sont venus des montagnes et de la plaine, de Gubbio,



Photo Alinari (Florence).

GENTILE DA FABRIANO. — LA VIERGE ET L'ENFANT
Commencement du xve siècle
(Pise. — Musée Civique)

de Fabriano, de Foligno, pour exprimer leur idéal de tendresse et de piété; et, tout en subissant les influences des grandes écoles voisines, ils ont, eux aussi, créé des écoles, plus encore qu'une école. Ces artistes, nous les trouvons représentés à l'Exposition de Pérouse par des œuvres pour la plupart connues, mais dispersées au loin et parfois peu accessibles. Leur groupement par dates et par régions leur donne une valeur nouvelle, considérablement accrue par la comparaison qu'il est possible de faire, sans quitter l'Exposition, dans l'admirable Pinacothèque. Car tout a été combiné avec une ingéniosité parfaite pour l'instruction et le plaisir des visiteurs. Jamais on ne trouvera si charmant à gravir l'interminable escalier du Palais du Peuple. A chaque palier s'ouvrent des salles accueillantes, d'où les services municipaux ont émigré pour laisser la place libre aux œuvres d'art. Il n'est pas jusqu'à la Bibliothèque dont la grande salle de travail n'ait été envahie; du moins se rappelle-t-elle à notre souvenir en juxtaposant aux peintures dévotes une longue et précieuse série de miniatures, qui se continue jusqu'au seuil de ce musée délicieux où triomphent Bonfigli, Pinturicchio et Pérugin. Il faut bien dire que les musées étrangers n'ayant rien envoyé, les collectionneurs eux-mêmes, à part deux ou trois exceptions, étant demeurés cois, tout l'appoint de l'Exposition est formé par les trésors des églises ombriennes et les prêts gracieux des municipalités de la région. On n'en félicitera que mieux M. Giulio Urbini d'avoir su tirer d'éléments en apparence un peu restreints un enseignement aussi coordonné, avec l'aide de collaborateurs comme le comte Vincenzo Ansidei, l'érudit bibliothécaire de Pérouse, le comte Umberto Gnoli, M. Giustino Cristofani, la marquise Torelli Faina, et toute une active cohorte de savants distingués et dévoués. A côté d'un excellent catalogue, qui est l'œuvre de M. Urbini, le comité a publié un élégant et très complet petit guide de Pérouse, et une jolie revue locale, *Augusta Perusia*, s'occupe de dégager peu à peu et de commenter les résultats obtenus.

Il n'y a pas grand'chose à dire des plus anciennes peintures envoyées ici. Le beau Christ en croix, le corps droit et les yeux grands ouverts, qui appartient à l'église de Castello di Porziano, près d'Assise, ressemble fort au crucifix miraculeux qui parla à saint François et que conservent les religieuses de Sainte-Claire. De grands fragments de fresques habilement transportés sur toile, qui proviennent de Fabriano, montrent quelque parenté avec les œuvres de Margaritone d'Arezzo. Il n'y apparait rien qui soit encore proprement ombrien. D'ailleurs, ce qui suffit à prouver l'inexistence d'un art ombrien aux XIIIe et XIVe siècles, tout au moins dans la région de Pérouse, c'est le fait que pour le décor des deux basiliques de Saint-François d'Assise, pendant près d'un siècle, on ne s'adressa qu'à des artistes de Florence, de Pise, de Rome ou de Sienne; parmi tant d'admirables fresques, on ne reconnait pas, du moins avant 1350, l'œuvre d'un seul artiste local.

Un grand retable d'autel, de Santa-Maria de Cesi, avec la Madone et l'Enfant entourés d'anges et de saints, rappelle, par les proportions longues de ses figures, l'art de Pietro Cavallini; il est daté de 1308. Faut-il l'attribuer à quelque élève ou imitateur ombrien du grand mosaïste romain qui venait de travailler à Assise?

Mais nous voici déjà, avec les œuvres d'Allegretto Nuzi, dans la seconde moitié du XIVe siècle. Ce peintre de Fabriano nous apparait de formation siennoise, fidèle aux traditions de Simone di Martino et de Lippo Memmi, plus voisin même encore, par certains détails, de Pietro Lorenzetti; l'Enfant Jésus du beau polyptyque de la cathédrale de Fabriano (nº 6 du catalogue) pourrait être signé du vieux maître siennois. Il a appris de Sienne la gaufrure délicate des fonds d'or et le travail précieux des vêtements; deux fois il reproduit la même étoffe brochée de feuillages d'or à fleurs bleues et rouges, parmi lesquels il y a des tortues et des perroquets affrontés; seulement, dans la dalmatique du saint Étienne de la Pinacothèque de Fabriano, le fond de l'étoffe est blanc; dans la robe du saint Venance de la cathédrale, ce même fond est rouge avec les ornements en clair. On trouvera de tous ces tableaux d'Allegretto de fidèles gravures au tome V, récemment publié, de la grande *Histoire de l'Art italien* de M. Venturi.

Un précieux petit diptyque, malheureusement fort endommagé, où sont représentés d'une part le *Christ en croix* et de l'autre le *Couronnement de la Vierge*, porte la date de 1385 et la signature d'un Cola (ou Nicola) Petruccioli d'Orvieto. Ses figures, de goût siennois, sont à rapprocher de celles du retable, un peu antérieur, qui orne l'autel de la chapelle de la Portioncule, à Assise, et qui est signé d'un peintre également orviétain, Ugolino di Prete Ilario. Ce diptyque a été peint, nous apprend l'inscription, aux frais d'un notable de Spello, et il appartient à la Bibliothèque de la charmante petite ville.

Une *Madone de l'Humilité*, signée de Francescuccio Cicchi (ou Ghissi), et datée de 1359, est un bon exemplaire de ces jolies images, tendres et dévotes, toutes du même style, et que caractérise le croissant de la lune sous les pieds de la Vierge, qui allaite l'Enfant Jésus. Elles sont assez fréquentes dans les Marches. M. Venturi en a publié une d'Andrea di Bologna, et l'on en pourrait citer d'autres peintres encore. Non moins naïves, non moins tendres sont les Madones d'Ottaviano Nelli, de Gubbio; mais quelle inexpérience, quelle gaucherie de dessin! Comment le peintre délicieux de la *Madone du Belvédère* a-t-il pu signer une œuvre aussi médiocre que le polyptyque de Pietralunga? Il faut nous résigner trop souvent à ne voir dans les peintures ombriennes, avant l'époque de Pérugin, que de pieux balbutiements, des prières candides où la part de l'œuvre d'art est vraiment trop restreinte.

Le grand maître de Fabriano et le premier des peintres ombriens, Gentile, est là heureusement pour nous rassurer. L'Exposition ne nous montre de lui qu'un tableau, car la gracieuse petite *Madone* de la Pinacothèque de Fabriano, récemment dégagée des repeints du XVIe siècle, est certainement d'un artiste florentin. Auprès d'elle, le tableau du Musée civique de Pise brille comme un joyau. C'est bien là l'œuvre d'un contemporain des Van Eyck, et le point de départ d'un art nouveau; mais cet art appartiendra à l'Italie du Nord, à Venise et à Vérone, plus qu'à l'Ombrie. Jamais le souci du détail n'a été porté à une perfection plus haute. Encore n'y a-t-il pas ici de ces fleurs que Gentile sait rendre avec tout le charme de la nature; mais les étoffes sont d'un merveilleux peintre. Le fond de tenture d'or à fleurs d'or, le coussin broché d'or où la Vierge est assise, surtout le tapis d'Orient blanc et or, sur lequel repose l'Enfant, sont d'une extraordinaire beauté. On lit sur la bordure de ce tapis de prières, en lettres arabes, le fameux *La illahi ila Allah* (il n'est pas d'autre Dieu qu'Allah), tandis que les invocations de l'*Ave Maria* sont brodées tout autour du manteau de la Vierge. Enfin, l'inscription de l'auréole semble bien faite pour exercer toutes les sagacités et toutes les fantaisies, alors qu'elle n'est peut-être qu'un jeu de l'artiste, se servant de lettres ornementales comme il eût fait de joyaux ou de fleurs (peut-être n'est-il pas inutile de remarquer qu'il en va de même des auréoles de la Vierge et de saint Joseph dans la grande *Adoration des Mages* de l'Académie de Florence).

La troisième salle de l'Exposition en est de beaucoup la plus intéressante et la plus belle. C'est là que triomphe, avec quelques-unes de ses meilleures œuvres, un maître trop peu



Photo Alinari (Florence).

NICCOLO LIBERATORE, DIT L'ALUNNO, DE FOLIGNO. — LA VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS D'ANGES ET DE SAINTS
Polyptyque peint en 1471
(Gualdo Tadino. — Pinacothèque communale)

connu, le contemporain et l'égal de Crivelli et la gloire de Foligno, Niccolo Liberatore, surnommé l'Alunno. On peut regretter que le charmant tableau de la Pinacothèque, cette bannière de l'*Annonciation*, gracieuse et tendre comme une peinture de Fra Filippo, soit demeurée au troisième étage du Palais, au lieu de compléter par une note nouvelle un ensemble aussi riche et varié. Mais le grand retable de Gualdo Tadino, dont voici la gravure, doit être classé parmi les principaux monuments de la peinture ombrienne. Il n'est guère possible de donner plus de charme intime et jeune aux figures de la Vierge et des anges ; il y là quelque chose de comparable à la séduction naïve des maîtres colonais, avec une plénitude de formes, une pureté de lignes infiniment supérieures. Et quelle science du drame, quelle émotion dans cette *Pietà* si douloureuse qui domine les compartiments du retable ! Le même génie candide reparaît aux petites figures des anges de la prédelle, agenouillés dans le gazon fleuri ou soulevant des guirlandes de feuillages autour de la porte du taber-

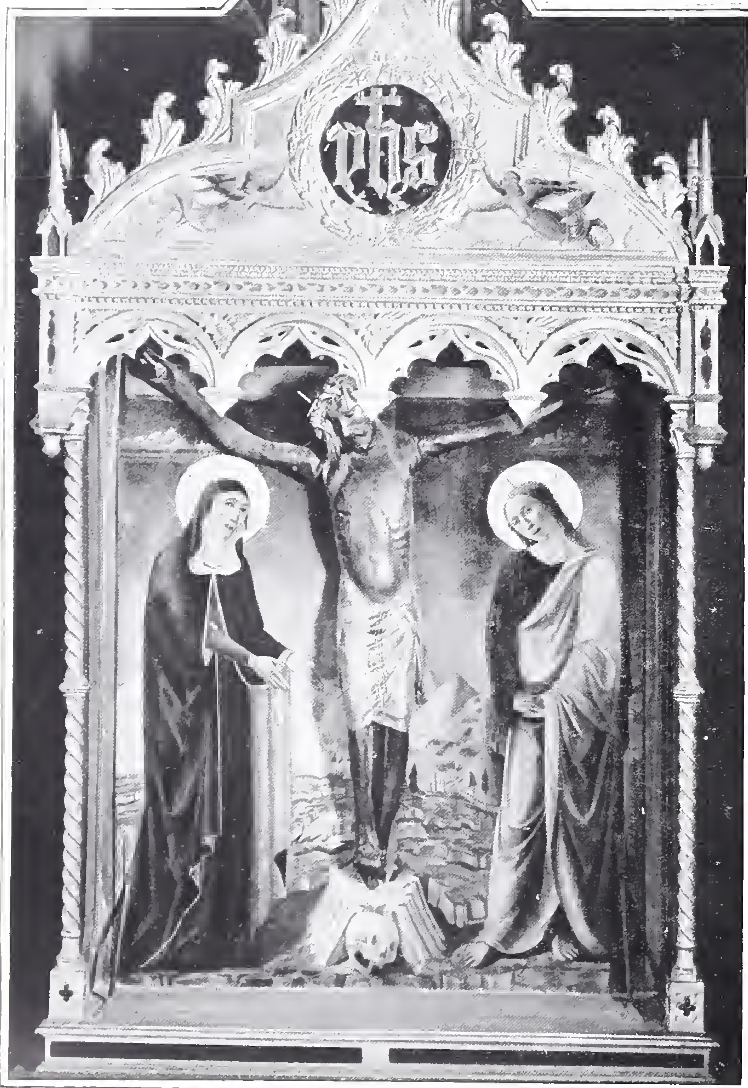


Photo Alinari (Florence)

NICCOLO LIBERATORE, DIT L'ALUNNO. — LA VIERGE ET SAINT JEAN
Aux côtés d'un Christ en stuc colorié. — (Tabernacle de la fin du XVe siècle)
(Foligno. — Sacristie de S. Feliciano)

nacle ; et il n'est pas jusqu'au sentiment du comique le plus joyeux qui ne s'épanouisse dans les portraits minuscules de saints franciscains dont cette même prédelle est historiée ; voici un Alexandre de Hales, le nez chaussé d'énormes besicles, qui lit avec un effort réjouissant dans le livre que lui tend un des moines ; toute la force populaire et vivante



Photo Alinari (Florence).

BENOZZO GOZZOLI. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS ENTOURÉS D'ANGES
(Daté de 1476)
(Terni. — Pinacothèque communale)

de l'art ombrien, en ses meilleurs jours, se résume en cette menue scène.

Le retable de Gualdo est daté de 1471 ; celui de Nocera, qui en forme une sorte de pendant, est de 1483. Le *Couronnement de la Vierge*, au fronton, a remplacé la *Pietà*, et, au lieu de se tenir droit sur les genoux de la Vierge, l'Enfant, tout nu, est couché sur le sol, comme dans la *Nativité* de Van der Goes (de 1477) ; des rayons d'or émanent de son petit corps et, dans un cartel, il présente cette gentille inscription : *Per li dulci pregi della mia diletta madre, de bona volunta benedico il populo de Nucera* (Par les doux mérites de ma mère chérie, bien volontiers je bénis le peuple de Nocera).

Au retable de Bastia, qui date de 1499, le vieux maître reprend les mêmes thèmes en outrant par endroits la gesticulation ; il reprend jusqu'au type comique de son moine à besicles pour une des figures de prophètes de sa prédelle.



Photo Alinari (Florence).

LUCA SIGNORELLI. — LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN
Seconde moitié du XVe siècle
(Città di Castello. — Pinacothèque communale)

Le *Couronnement de la Vierge* de Foligno, qui date à peu près de la même époque, est d'une belle et austère harmonie; mais comment ne pas songer, devant cet amas monotone de petits corps de chérubins, aux rondes d'anges dont un Botticelli fleurissait divinement son cantique dévot!

Dramaturge, Alunno sait l'être à l'égal d'un Crivelli. A San Feliciano de Foligno, il peint, aux deux côtés d'un *Crucifix* sculpté, sanglant sous sa couronne d'épines et ses cheveux flottants, les figures de la Vierge et de saint Jean épuisées et demi-mortes à force d'avoir sangloté, dans un paysage lugubre. Pour les franciscains de Terni, en 1497, il peint un autre *Christ* douloureux, cloué devant un grand drap noir, avec saint François qui lui baise les pieds et saint Bernardin qui s'essuie les yeux. *Saint Bernardin* reparaît avec *saint Gilles* sur l'une des faces de la bannière de Deruta, aux pieds d'un Christ torturé par des bourreaux plus allemands qu'italiens, tandis que sur l'autre face un paisible *saint Antoine*, entouré de ses dévots, reçoit une mitre de deux bien jolis anges.

Le fils d'Alunno, Lattanzio, a terminé, sinon peint entièrement, une curieuse toile du *Martyre de saint Barthélemy*, conservée dans l'église de Marano, près de Foligno, et où les souvenirs de Signorelli s'associent à un sentiment de férocité assez germanique; mais il égale la suavité du Spagna dans une figure d'ange dessinée au pinceau sur toile, exposée dans la même salle et qui porte la signature : *Lattanzio fece 1523 de Junio.*

Pendant la longue carrière d'Alunno, l'art italien a donné en Toscane et en Vénétie les fleurs les plus délicieuses; le parfum en est venu jusqu'à Foligno, au cœur de la paisible vallée que dominent Pérouse, Assise et Spolète. Mais, à côté de souvenirs qui se réduisent parfois à de communes inspirations, on peut reconnaître dans l'art d'Alunno une influence plus agissante, et c'est avec grande raison que les organisateurs de l'Exposition ont introduit dans cette même salle deux œuvres qui aident à l'expliquer. La première est un triptyque peint en 1430 pour un des Trinci, seigneur de la cité, par Bartolommeo de Foligno, que l'on croit avoir été le maître d'Alunno; peintre retardataire et presque byzantinisant encore. La seconde est un petit chef-d'œuvre de Benozzo Gozzoli, daté de 1476, de couleurs joyeuses et vives comme les tons d'une miniature, le retable de la Pinacothèque de Terni. Voilà le véritable maître d'Alunno et le grand réformateur de l'art ombrien. Par ses séjours à Orvieto et à Montefalco, Benozzo a imposé à la dévotion ombrienne les formules pures et délicates que l'Angelico avait déjà révélées à Pérouse.

Dans une des salles qui suivent le cabinet de la Tour, on peut voir une *Annonciation* ravissante appartenant au Municipe de Narni, où le catalogue, bien à tort, cherche à reconnaître la main d'un artiste ombrien. C'est incontestablement une œuvre de Benozzo, sans doute contemporaine des fresques peintes à Montefalco, de 1450 à 1452.

Ces fresques de Montefalco furent un catéchisme d'art pour les peintres dociles de l'Ombrie. De Camerino et de Gualdo, on vint les étudier, et l'esprit du charmant conteur florentin se refléta aux compositions enfantines d'un Boccati ou d'un Matteo. C'est à Assise, dans la délicieuse chapelle des Pellegrini, que paraîtront avec la plus parfaite évidence les leçons de Benozzo, aux fresques de Pier Antonio de Foligno et de Matteo da Gualdo. L'Exposition de Pérouse ne nous montre rien, ou presque rien, de Pier Antonio et de Boccati (ce dernier représenté d'ailleurs à la Pinacothèque par deux charmants tableaux); mais elle a réuni un certain nombre d'œuvres intéressantes de Matteo. Le triptyque de San Pietro d'Assise, tellement repeint que tout en est nouveau, nous le montre aussi parent qu'il est possible de Boccati. Les retables de Gualdo, l'un de 1462, l'autre de 1471, sont d'un art plus personnel, qu'on rapprocherait volontiers de celui d'un Neroccio ou d'un Francesco di Giorgio, à Sienne; mais le peintre ombrien apparaît balbutiant et gauche auprès de ces artistes raffinés. Une jolie *Annonciation* rappelle de très près la fresque d'Assise. Un *Arbre de Jessé*, du même Matteo, se découpe en figures de vitrail sur un fond d'or; l'œuvre est à citer pour sa rareté dans l'iconographie italienne. Le triptyque du palais archiépiscopal de Spolète (une *Assomption*, entre les figures de saint Brice et de sainte Lucie), que le catalogue attribue avec quelque hésitation à Matteo, semble, par l'imitation plus délicate et fidèle de Benozzo (la prédelle surtout, avec ses *Histoires de sainte Lucie*, est d'une grâce charmante), se rapprocher davantage de l'art de Pier Antonio Mezzastris. Quant au beau polyptyque de San Pellegrino, près de Gualdo, daté de 1465, dont les nobles figures gardent comme un reflet de l'art de Piero dei Franceschi, peut-être faut-il l'attribuer à un maître peu connu de Camerino, Girolamo di Giovanni.

San Severino, plus avant dans les Marches que Fabriano et que Camerino, a reçu davantage encore l'empreinte vénitienne. Je ne sais pourquoi l'on a placé dans la salle II, auprès d'Allegretto Nuzi et de Gentile, une *Dormition de la Vierge* d'Antonio da Fabriano, qui a les caractères d'une peinture de Murano. L'iconographie s'y rapproche des compositions allemandes de la fin du XVe siècle. Saint Pierre, qui lit l'Office des morts, est costumé en pape, et saint Jean, qui l'assiste, en diacre; le groupe des apôtres, qui tiennent l'encensoir et la navette, n'est pas sans beauté. Un *Couronnement de la Vierge*, qui appartient à M. Galli Dun, de Rome, montre une raideur farouche et sculpturale, où l'on peut reconnaître uniquement la main de Lorenzo II de San Severino.

Le grand Signorelli n'est pas à proprement parler un Ombrien, mais il a vécu aux confins de l'Ombrie, et ses chefs-d'œuvre sont à Orvieto. Cela suffirait à justifier, s'il en était besoin, la présence à l'Exposition du grand retable d'autel de Città di Castello, le *Martyre de saint Sébastien*. L'excellente gravure que voici me dispense de décrire une œuvre qui mérite d'être mieux connue. La date de 1498 qu'on lit au gradin a dû être repeinte et modifiée, car le tableau fut exécuté en 1476 au plus tard, sur commande de Thomas de Brozzi, et l'on y sent la volonté certaine de Signorelli de lutter avec l'œuvre analogue d'un Florentin célèbre. Le *Martyre de saint Sébastien* d'Antonio Pollajuolo, terminé un an plus tôt, en 1475, et placé dans la chapelle des Pucci, à la Santissima Annunziata de Florence, avait excité la plus grande admiration; il appartient maintenant à la National Gallery de Londres, et la comparaison est aisée d'une composition à l'autre; une même passion pour l'anatomie et le jeu des muscles en mouvement s'y traduit en qualités de dessin fort diverses; mais il y a dans la figure nue si élégamment silhouettée par Signorelli un charme un peu alangui et morbide qui annonce le Sodoma plus encore que Pérugin.

Le curieux étendard qui appartient au même petit musée de Città di Castello a été tellement remanié que l'on ne sait plus qu'en dire. Pourtant ce *saint Jean-Baptiste* a été une fort belle chose, et le *Baptême du Christ* que l'on voit au revers garde, sous les repeints criards, les nobles attitudes chères à Signorelli. C'est, en tout cas, de l'atelier du maître, et peut-être faut-il l'attribuer à son neveu Francesco.

L'Exposition de Pérouse a rendu facile l'étude des gonfalons ombriens. Il n'y en a pas moins de dix rassemblés ici, dont cinq de Pérouse même. Rio a célébré ces compositions dévotes, qui sont, écrit-il, « dans le domaine de l'art, ce que l'hymne est dans le domaine de la poésie, et qu'on



Photo Alinari (Florence).

FIORENZO DI LORENZO (ATTRIBUÉ A). — LA MADONE, ENTOURÉE DE SAINTS, PROTÉGEANT LES HABITANTS DE MONTONE

Gonfalon daté de 1482

(Montone. — Église de S. Francesco)

élevait entre ciel et terre comme pour porter vers Dieu le magnifique témoignage du repentir populaire ». Cela est vrai, ce sont des hymnes. Ils ont précédé les grandes processions menées par les confréries pieuses au long des rues des cités ombriennes, dévastées par un cataclysme de la nature ou par une épidémie, le plus souvent la peste, qui, depuis la terrible année 1348, n'avait pas cessé de ravager périodiquement la Toscane et l'Ombrie. C'est à la Madone que recouraient ces innombrables suppliants pour détourner la colère du Christ vengeur. Et tel est le thème à illustrer : le Christ apparaît dans les nues. Il a l'attitude menaçante qu'il prend aux images du Jugement dernier ; il montre la plaie de son côté et lance des flèches qui pleuvent vers le sol. A sa droite, l'ange de la Justice brandit son épée ; mais, à sa gauche, l'ange de la Miséricorde la remet au fourreau. Car voici que la Madone est apparue pour protéger son peuple ;



Photo Alinari (Florence).
BENEDETTO BONFIGLI (MANIÈRE DE). — LA MADONE PROTECTRICE DE PÉROUSE
Gonfalon daté de 1464
(Pérouse. — Confrérie de S. Francesco al Frato)

elle étend largement son manteau, où tremblent encore et se brisent les flèches du Juge, et les saints patrons de la confrérie l'assistent affectueusement, maintenant grands ouverts les plis du royal manteau au-dessus de la foule agenouillée, qu'ils présentent à la miséricordieuse souveraine. De tous ces saints, le plus invoqué, le plus représenté est le jeune

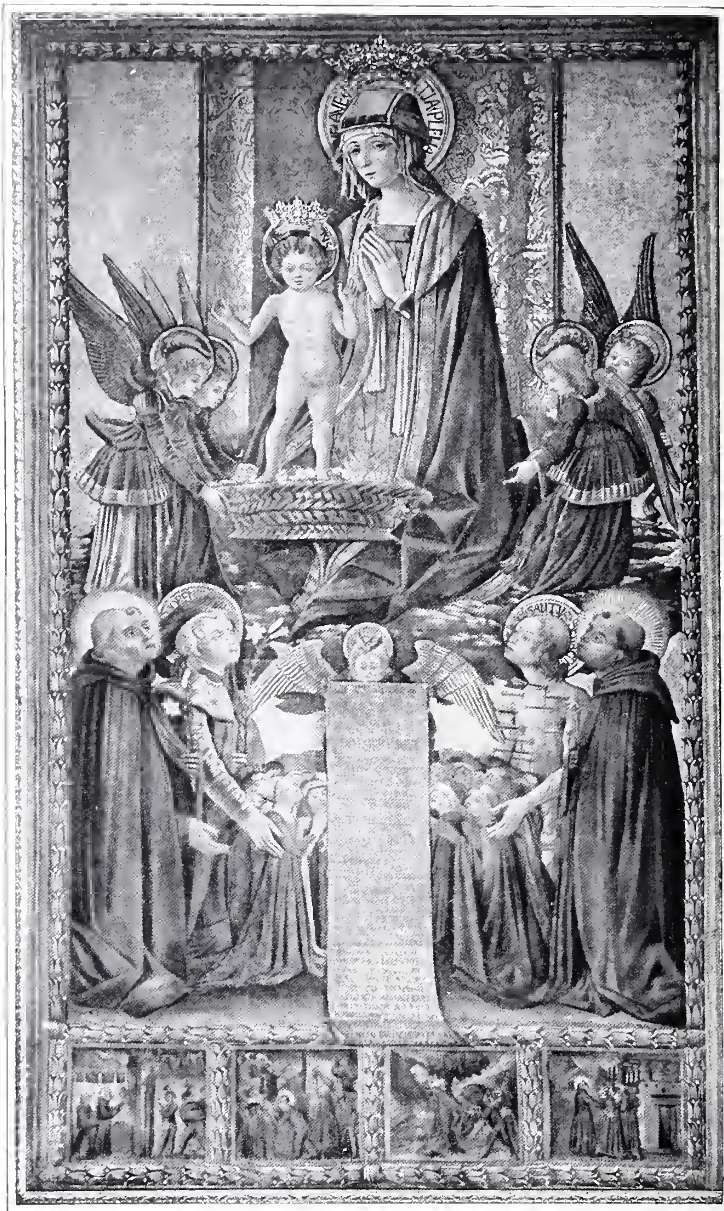


Photo Alinari (Florence).
BENEDETTO BONFIGLI. — LA VIERGE ENTOURÉE D'ANGES ET DE SAINTS
Gonfalon daté de 1476
(Pérouse. — Église de S. Fiorenzo)

héros au corps criblé de flèches, Sébastien. Puis saint Bernardin, le vieux prédicateur, dont les accents vibrèrent si longtemps dans les communautés franciscaines. Au gonfalon de Montone, on voit encore saint François et saint Antoine, puis saint Jean-Baptiste, saint Grégoire et deux saints évêques autour de la bénigne et candide Vierge à la merveilleuse robe de brocart ; et, tout en bas, aux pieds de la Reine du ciel, se pressent les humbles maisons dans leur enceinte crénelée, que dominent les tours plus robustes d'un fort.

Benedetto Bonfigli, le maître des petits anges aux chapeaux de roses, avait donné, près de vingt ans plus tôt, en 1464, la formule de la pieuse composition dans un des gonfalons de Pérouse, que voici gravé. Mais, en 1476, il inventait un autre arrangement pour la confrérie de San Fiorenzo. Les saints agenouillés présentent toujours leurs dévots, mais ils les présentent à l'Enfant Jésus, qui est debout, tout nu (et

montrant sur son corps les stigmates de la Passion), dans une corbeille de roses que portent quatre petits anges. A Corciano, en 1472, il était revenu à son premier thème, le simplifiant et lui adjoignant de jolies invocations rimées. En voici une : *O Maria, flos virginum, — velut rosa vel lilium, — funde preces ad filium — pro salute fidelium* (1). Le thème se répète une fois encore au gonfalon de Civitella Benazzone ; puis il commence à se modifier dans la grande bannière de San Domenico, de Pérouse, qui est de Giannicola Manni ; enfin les bannières du Dôme de Pérouse, par Berto



Photo Alinari (Florence).

FRANCESCO MELANZIO. — LA VIERGE ET L'ENFANT, AVEC LES SAINTS FRANÇOIS, ANTOINE ET BERNARDIN, FORTUNAT, LOUIS ET SÉVÈRE
Daté de 1498
(Montefalco. — Église de S. Francesco)

di Giovanni, et de Sant' Antonio de Bastia, par Bernardino di Mariotto, ne sont plus que des tableaux de sainteté.

De ces tableaux, dont Pérugin va donner des formules que réciteront éternellement ses élèves, l'Exposition nous offre un choix restreint, mais suffisant, en somme, à nous représenter les thèmes qui vont se reproduire désormais aux murs de toutes les chapelles de l'Ombrie. Faut-il lire 1498

(1) Il peut être intéressant de noter que cette jolie strophe se retrouve, brodée au bord du manteau de la Vierge, dans un tableau flamand du XVIe siècle (panneau de la collection Masure-Six, n° 35 de l'Exposition de la Toison d'Or à Bruges).



Photo Alinari (Florence).

PÉRUGIN. — LA NAISSANCE DE LA VIERGE
Compartiment de prédelle. — Peint en 1497
(Fano. — Église de S. Maria Nuova)

(et non 1482, comme le veut le catalogue) au bas de la grave et sobre peinture de Melanzio, provenant de l'église de Saint-François de Montefalco, et que voici reproduite ? Un retable du même maître, mais antérieur de dix années, que l'on peut voir au premier étage du Palais (il est gravé en tête de cet article), paraît encore assez voisin d'Alunno, et ne laisse guère pressentir ce beau rythme péruginesque.

Les mêmes vertus de composition, avec de clairs et jolis tons de fresque, apparaissent dans la *Présentation au Temple,* d'Antonio da Viterbo. L'œuvre est très voisine de Pinturicchio, par le pli des draperies, par le dessin des têtes ; ce sont, en somme, les meilleures qualités de Fiorenzo di Lorenzo, mais maniées par un maître de la fresque. La simplicité grandiose de l'encadrement architectural procède à la fois de Pinturicchio et de Pérugin.

La seule œuvre certaine de Pinturicchio que nous



Photo Alinari (Florence).

PÉRUGIN. — LA PRÉSENTATION AU TEMPLE
Compartiment de prédelle. — Peint en 1497
(Fano. — Église de S. Maria Nuova)



Photo Alinari (Florence).

PÉRUGIN. — LE MARIAGE DE LA VIERGE
Compartiment de prédelle. — Peint en 1497
(Fano. — Église de S. Maria Nuova)

montre l'Exposition est la jolie *Madone* de Spello, trop connue pour qu'il vaille la peine de la vanter une fois de plus. Mais c'est à Pinturicchio encore que j'aimerais attribuer le beau dessin sur toile, à peine rehaussé de couleur, qui appartient au monastère delle Colombe, de Pérouse. Dès 1497, il était fixé au mur de la cellule de la bienheureuse Colomba. C'est un *Christ portant sa croix*, que le catalogue attribue à Pérugin, que l'on a donné aussi à Fiorenzo di Lorenzo ; il me semble que l'attribution à Pinturicchio, en conciliant en quelque sorte les deux autres, peut se justifier par le type assez caractérisé du visage de ce Christ.

Quant à Pérugin, l'on sera peut-être un peu désappointé, au premier abord, d'apprendre qu'il n'y a ici, comme œuvres de sa main, que cinq tableaux minuscules et une



Photo Alinari (Florence).

PÉRUGIN. — L'ANNONCIATION
Compartiment de prédelle. — Peint en 1497
(Fano. — Église de S. Maria Nuova)

peinture votive médiocre. Mais les cinq tableautins sont les compartiments de la prédelle du retable de Santa Maria Nuova de Fano, de 1497, de petites merveilles de composition et de coloris, où rayonne doucement encore, sous les salissures des vernis et de la fumée, toute la suavité dorée des paysages ombriens. Il fut un temps où l'on ne croyait



Photo Alinari (Florence).

ÉCOLE FLORENTINE. — RETABLE EN STUC COLORIÉ. — Fin du XVe siècle
La Vierge et l'Enfant avec saint Jean-Baptiste (sur les volets, saint Laurent et saint Jérôme)
(Sacristie de la Cathédrale. — Pérouse)

pouvoir mieux les louer qu'en les attribuant à Raphaël, âgé de quatorze ans en 1497. Les voici reproduits dans cet article, à l'exception du dernier, l'*Assomption*. Quant à la peinture de Bettona, qui représente un grand *Saint Antoine de Padoue* bien fade, avec un petit guerrier agenouillé à ses pieds, l'inscription nous apprend qu'elle fut exécutée le 11 février 1512, pour acquitter « le vœu de Maraglia de Pérouse, quand il fut prisonnier des Français ». Ce souvenir de la bataille de Ravenne est plus fait pour nous intéresser que l'image grise et molle, d'ailleurs tout usée et délavée, où Pérugin s'est aisément satisfait.

Parmi les élèves de Pérugin, ni Spagna, ni Eusebio di San Giorgio, ni Tiberio d'Assisi ne nous offrent rien, du moins à l'Exposition, qui appelle un jugement nouveau. C'est un peu trop timidement que le catalogue essaie de retirer à Spagna, pour le donner à Antoniazzo Romano, un des meilleurs tableaux que l'on puisse voir ici, trois figures de saints d'une majesté admirable, qui appartiennent à l'église de Saint-François de Montefalco, ce musée abondant et charmant de l'art ombrien. Ce n'est plus Pérugin qui inspire ces figures pleines et fortes, c'est le grand Melozzo da Forli.

Une belle *Pietà*, qui provient des environs de Norcia, a été attribuée par M. Venturi à Bartolommeo della Gatta ; et je crois l'attribution préférable à celle de quelques critiques, aux yeux desquels le tableau ne serait ni plus ni moins qu'une des maîtresses œuvres de Piero di Cosimo.

Les miniatures mériteraient mieux qu'un examen sommaire. Cependant on se tromperait en s'imaginant qu'on y peut trouver le secret des origines de la peinture ombrienne. Oderisi de Gubbio, célébré par Dante, « l'honneur de cet art que l'on appelle enluminer à Paris », continue à nous demeurer inconnu (bien que je croie que c'est à lui, et non pas à Simone di Martino, qu'il faut décidément attribuer les délicieuses miniatures du missel de saint Georges que possède l'Archive capitulaire de Saint-Pierre de Rome).



Photo Alinari (Florence).

ANTONIO DA VITERBO (ATTRIBUÉ A). — LA PRÉSENTATION AU TEMPLE, AVEC SAINT BERNARDIN EN PRIÈRE

Fin du xve siècle

(Tor d'Andrea, près Assise. — Église paroissiale)

Toute une série de vitrines, fort bien disposées et classées, le long des murs de la grande salle de la Bibliothèque, puis au seuil de la Pinacothèque, fait défiler sous nos yeux les principaux manuscrits à miniatures appartenant soit à la ville, soit à la cathédrale et à l'église de Saint-Pierre de Pérouse. Parchemins pourpres, superbe Bible carolingienne, manuscrits de Dante (il ne faut pas oublier qu'une des quatre premières éditions de la *Divine Comédie* est sortie des presses de Foligno), missels et antiphonaires innombrables, dont beaucoup sont comparables aux meilleurs de Florence, rien de tout cela n'est particulièrement ombrien; c'est, de façon générale, de l'art toscan. Mais il y a une intéressante collection de registres matricules des diverses corporations de Pérouse au XIVe siècle, dont les frontispices ont une réelle beauté d'exécution. Le plus somptueux de tous est celui de la corporation des changeurs, de 1377 (reproduit à la première page de cet article), où le griffon d'argent, couronné d'or, se dresse sur le coffre-fort; le peintre s'est portraituré lui-même, le compas en main, et fièrement il a signé : « Je, Mateo di ser Cambio, orfèvre, — qui ici me suis représenté avec le compas en main, — ai écrit, peint et minié ce livre. »

Il y a des étoffes d'un prix inestimable : tel ce grand drap de soie jaune, brodé de feuillages, avec des aigles, des griffons et des léopards affrontés, d'argent et d'or, qui fut donné à la basilique d'Assise par l'empereur des Grecs, ainsi que le mentionne un inventaire de l'an 1341. Un autre encore, du même trésor, rouge avec des broderies d'argent et de couleur, est d'une somptuosité merveilleuse. Parmi les devants d'autel envoyés par Assise, il y a le *paliotto* de Sixte IV, où, au milieu de rameaux de chêne, ses armes parlantes, le pape s'est fait représenter à genoux devant saint François; œuvre fameuse, où l'on s'accorde à reconnaître le dessin d'Antonio Pollajuolo; mais, hélas ! on oublie de dire que du travail ancien il ne reste tout juste que les têtes et les mains du pape et du saint; le reste est moderne. Ce qui est autrement précieux, c'est la grande tapisserie flamande à fond bleu semé de touffes de fleurs, où Sixte IV apparaît debout parmi d'illustres membres de l'ordre franciscain, devant la glorieuse figure du saint stigmatisé, portant sur ses épaules les forts rameaux de l'arbre qui vont, à droite et à gauche, s'épanouir en fleurs où sont assis des saints.

Une série plus humble, mais qui commence à attirer l'attention des historiens d'art, est celle de ces tissus rustiques à décor bleu sur fond blanc, qui furent, pendant deux siècles, une industrie florissante de Pérouse. Ils imitent, avec un travail plus grossier, mais avec une parfaite entente du style, les tissus allemands, et ces étoffes de Venise et de Sicile, qui imitaient elles-mêmes les compositions de l'Orient : ani-



Photo Alinari (Florence).

AGOSTINO DA DUCCIO (ATELIER DE). — LE CHRIST ET LA VIERGE EN GLOIRE
Bas-relief en bois et carton peint. — Seconde moitié du XVe siècle
(Pérouse. — Sacristie de la Cathédrale)



Photo Alinari (Florence).

DEVANT D'AUTEL EN ARGENT REPOUSSÉ ET DORÉ DONNÉ PAR CÉLESTIN II EN 1143 A LA CATHÉDRALE DE CITTA DI CASTELLO
(L'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation, la Fuite en Égypte et le Baiser de Judas, le Crucifiement)
(Città di Castello. — Cathédrale)



CROSSE ÉPISCOPALE, ARGENT DORÉ ET CISELÉ REHAUSSÉ D'ÉMAUX
(Fin du XIVe siècle)
(Città di Castello. — Cathédrale)

maux et oiseaux affrontés, arbres de vie et fontaines jaillissantes, y sont interprétés avec la fantaisie gothique la plus féconde et la plus variée.

Une série parait singulièrement pauvre dans notre Exposition : la sculpture. A peine deux ou trois intéressants morceaux méritent-ils d'être cités. On a placé avec raison, dans la salle de l'Alunno, un très dramatique saint Sébastien en bois peint, d'une émotion saisissante ; et deux œuvres, que le manque d'espace a fait reléguer dans les corridors, mettent en parallèle l'esprit délicat et pondéré de Rossellino avec l'ingéniosité tourmentée et inégale d'Agostino di Duccio : c'est un joli petit retable de stuc peint et doré, d'essence toute florentine (un second exemplaire, de qualité moins fine, est conservé au musée du Bargello), et un retable de grandes dimensions, où un Christ imberbe, de type assez étrange, reçoit la Vierge dans la gloire céleste, parmi des anges un peu maniérés ; l'un et l'autre proviennent de la sacristie de la cathédrale de Pérouse.

Un seul ivoire ; mais la surprise est charmante d'y reconnaître une des œuvres françaises les plus pures du dernier tiers du XIIIe siècle : une *Vierge* assise, sur les genoux de laquelle l'Enfant, vêtu d'une ample dalmatique, se tient debout gravement, et bénit. La peinture ancienne est presque intacte : une teinte rose aux joues de la Vierge, les yeux colorés, le revers des manteaux d'un ton d'outremer à fleurs d'or, et les bordures, ainsi que le socle, travaillés d'or et de couleurs. Ce joyau d'art appartient au trésor du couvent d'Assise, auquel il fut donné sans doute par un prince angevin.

Reste l'orfèvrerie. La section est des plus riches, et disposée avec un goût parfait. Elle n'apporte guère de surprises à qui a pu voir, il y a onze ans, l'admirable Exposition eucharistique d'Orvieto, et, depuis lors, celles, plus restreintes, de Macerata et de Chieti. Mais il importait de réunir ici, une fois encore, ces monuments dont la plupart ont gardé leur place dans les églises ombriennes pour lesquelles ils furent exécutés.

La petite croix reliquaire de Narni a surtout un intérêt archéologique. Mais voici le grand devant d'autel que le pape Célestin II donna, en 1143, à la cathédrale de Città di Castello ; c'est un des plus précieux restes de l'orfèvrerie de l'époque romane. Au centre, dans une gloire ovale que cantonnent les quatre symboles des Évangélistes, le Christ bénissant est assis sur un trône dans le ciel étoilé, entre le soleil et la lune ; de chaque côté, deux grands compartiments renferment des histoires évangéliques inspirées des ivoires romano-byzantins. Quelques détails d'iconographie méritent d'y être notés. Dans *la Nativité*, la Vierge, à demi couchée devant la crèche, s'accoude pensivement sur le bras droit, dans l'attitude que lui donnera Niccolo Pisano ; à ses pieds, on voit la très petite figure de saint Joseph, assis et rêvant, et *le Bain de l'Enfant Jésus*. Dans *la Fuite en Égypte*, la Vierge est seule sur l'âne, appelant du geste l'Enfant, que saint Joseph porte sur l'épaule ; un ange vole dans le ciel, où sont figurées des étoiles. La scène de *l'Adoration des Mages* se passe à l'intérieur d'un palais. Enfin, à la suite du *Crucifix*, il y a trois figures de saints, dont l'un, qui porte la mitre, doit être l'évêque Floridus, patron de Città di Castello. Toute cette grande surface est formée de plaques d'argent assemblées, sur lesquelles les figures, repoussées au marteau et dorées, se détachent en bas-relief. Les encadrements à cabochons d'argent imitent, avec une moindre richesse, les cadres byzantins sertis de pierres précieuses.

La délicieuse crosse épiscopale, en argent doré et ciselé, rehaussé d'émaux translucides, qui appartient à la même cathédrale de Città di Castello, est une fleur de l'art go-



Photo Alinari (Florence).

RELIQUAIRE PROVENANT DE L'ABBAYE DE SANT'EUTIZIO. — CUIVRE DORÉ ET ARGENT NIELLÉ

Daté de 1544

(Spolète. — Pinacothèque communale)

thique le plus pur. Le petit ange aux ailes éployées adossé à la tige, l'évêque Floridus, agenouillé devant la Vierge dans un joli élan d'adoration, sont des figures qui gardent la tradition d'un Giovanni Pisano. Faut-il y reconnaître une main ombrienne? La signature, s'il y en eut jamais une, a disparu dans la réfection moderne du bâton.

Quelques-unes des pièces d'orfèvrerie exposées ici, croix processionnelles et calices, tiennent une place considérable dans l'histoire de l'émaillerie. L'art de l'émail translucide, né en terrain siennois, s'y est magnifiquement épanoui; Ugolino et Viva de Sienne, les auteurs du reliquaire du corporal d'Orvieto et de celui de Saint-Savin, ces chefs-d'œuvre, l'ont enseigné aux orfèvres ombriens. C'est un Siennois, Guccio, qui a signé le plus ancien des calices émaillés, donné par le pape Nicolas IV, peut-être en 1278, au couvent d'Assise. C'est un Siennois encore, le Duccio di Donato, qui a signé le charmant calice émaillé du monastère de l'Enfant Jésus, à Gualdo Tadino; mais voici un Ombrien, Cataluzio de Todi, qui signe à son tour le grand calice, accompagné d'une admirable patène, que possède le municipe de Pérouse, et à qui l'on peut attribuer un autre calice, non moins beau, du même municipe. Voici un autre Ombrien, Paolo Vanni, de Pérouse, dont le grand talent de sculpteur et d'émailleur nous est révélé par la croix processionnelle de l'église de Santa Maria Maggiore de Spello, signée avec le plus grand détail, et datée de 1398. On peut lui attribuer également la croix processionnelle de Monte Colognola, dont le Christ a été refait postérieurement. Une troisième croix émaillée, du monastère de Saint-Benoît, de Gualdo Tadino, datée de 1381, paraît d'un style très proche de ces dernières, comme aussi la croix de Spolète, dont les reliefs d'argent et les émaux sont vraiment superbes. Nous voici donc assurés de l'existence d'ateliers ombriens, dérivant des ateliers siennois, et qui, sans avoir créé d'œuvres d'une aussi grande importance artistique, doivent garder leur part dans le riche développement de l'orfèvrerie toscane du XIVe au XVe siècle.



Photo Alinari (Florence).
CROIX PROCESSIONNELLE, ARGENT ET MÉTAL DORÉ
(Fin du XVe siècle)
(Gualdo Tadino. — Église de S. Donato)



Photo Alinari (Florence).
PAOLO VANNI, DE PÉROUSE. — CROIX PROCESSIONNELLE, ARGENT DORÉ ET ÉMAILLÉ
(Datée de 1398)
(Spello. — Église de Santa Maria Maggiore)

Mais la plus belle des croix processionnelles, celle du municipe de Visso, que l'on peut voir dans la salle de la Bibliothèque, n'appartient ni à l'Ombrie ni à Sienne; elle est évidemment l'œuvre de ce sculpteur de l'Abruzze, Nicola di Guardiagrele, qui a signé, en 1451, la croix du Latran. De grandeur presque double des autres, c'est une merveille de sculpture dramatique, avec la figure splendide de son pape agenouillé aux pieds du Christ, à qui un ange, descendant du ciel, apporte une couronne. Les émaux, malheureusement, en sont presque ruinés.

Parmi les reliquaires, il faut citer celui de Città di Castello, dont le nœud est occupé, de façon originale, par une représentation de la ville; il est

daté de 1420; celui de Norcia, daté de 1450, d'une forme charmante, mais d'un travail un peu gros; celui de Monteluce, de 1376, svelte clocher à jour, aux trois tours superposées, destiné à contenir le chef de sainte Julienne. La cathédrale de Pérouse a prêté son célèbre reliquaire du saint Anneau, composé en 1511 par Cesarino del Roscetto, avec l'aide de Federico, son frère; œuvre tout élégante et classique, dont les petites frises à ornements mythologiques montrent une ciselure digne de Cellini. Le même maître est l'auteur de la très belle croix processionnelle de Mongiovino, qui paraît, il faut l'avouer, un peu surchargée et banale auprès des charmantes croix du xv[e] siècle. Enfin la Pinacothèque de Spolète s'est dessaisie, pour l'Exposition, d'un reliquaire fort amusant, si l'on peut dire, et de composition baroque, celui de saint Eutizio, daté de 1544. Il est tout de cuivre doré, où se mêlent des plaques d'argent niellé. Un Christ michelangélesque, mais caricatural, est debout sur le couvercle d'une urne décorée de niches alternées, grandes et petites, où gesticulent des saints et des anges. Cette urne repose sur les anses d'un vase porté par des chimères, lesquelles, à leur tour, s'appuient sur un pied de candélabre orné d'écussons; tout cela forme un singulier mélange qui n'est pas sans agrément.



Photo Alinari (Florence).
RELIQUAIRE DE SAINT BENOIT, ARGENT CISELÉ ET DORÉ
Daté de 1450
(Norcia. — Municipe)



Photo Alinari (Florence).
CESARINO & FEDERICO DEL ROSCETTO. — RELIQUAIRE DU SAINT ANNEAU
ARGENT CISELÉ ET DORÉ. — Exécuté en 1511
(Pérouse. — Cathédrale)

J'aurais encore à parler de la céramique, qui occupe une salle des plus intéressantes, avec, au centre, un plat de Maestro Giorgio, et le splendide carrelage du palais de Deruta. Les plaques de cristal niellé de petites figures sur fond d'or, appartenant à la ville de Todi, mériteraient mieux qu'une mention. Mais la place manque. L'essentiel était de laisser comprendre, et il eût fallu le faire moins sèchement, le charme pénétrant d'une Exposition qui est continuée, comme l'indique très bien M. Urbini dans la préface de son catalogue, par l'Ombrie tout entière, la verte et riche Ombrie, avec les fresques de ses églises, de ses chapelles, de ses maisons, les Madones pieuses qui sourient au coin de ses routes, parmi les oliviers.

Assise, septembre 1907.

ANDRÉ PÉRATÉ.



Photo Moreau & Cie.

CHEF DE SAINT BAUDIME
Reliquaire. — Cuivre doré. — XIIe siècle
Église de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme)
LES VOLS DANS LES ÉGLISES

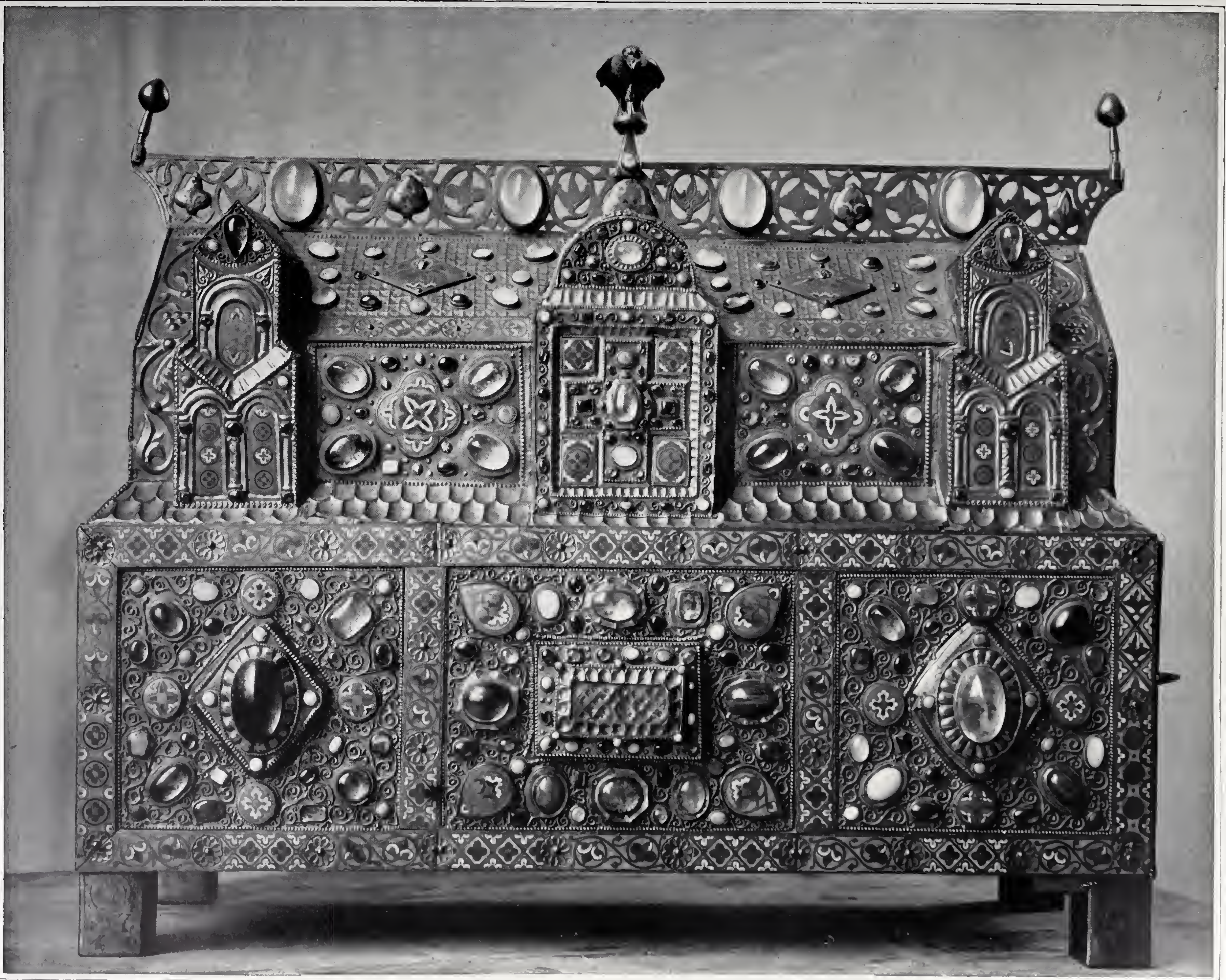


Photo Moreau & Cie.

CHASSE DE SAINT-ÉTIENNE-DE-MURET

Émaux champlevés. — Cuivre doré, filigranes et cabochons. — Fin du XIIe siècle

Église d'Ambazac (Haute-Vienne)

LES VOLS DANS LES ÉGLISES



JONGKIND. — LA SEINE AU QUAI D'ORSAY

MUSÉE DE BAGNÈRES-DE-BIGORRE



G. RICARD. — Mme LOUISE FEYDEAU
(Musée de Bagnères-de-Bigorre)

Les touristes en visite dans les Pyrénées, qui en explorent les stations thermales, ne se détournent que rarement sur Bagnères-de-Bigorre. La ville en vaut cependant la peine ; avec ses promenades ombragées, sa rivière écumante, ses marchés pleins de chalands aux costumes bigarrés, aux vocables sonores ; son église Saint-Vincent, que défend un colossal mur de face allégé d'arcatures ; sa tour octogone de l'Horloge, pittoresquement inclinée de côté ; les belles rampes boisées qui font à ses Thermes un écran de verdure, c'est un séjour animé et riant. Et, si le simple flâneur a de quoi s'y plaire, l'artiste y savoure l'aubaine inattendue de quelques chefs-d'œuvre. — Le musée de Bagnères, longtemps abrité dans l'établissement thermal, s'est mis récemment dans ses meubles : il occupe, en haut d'un escalier en plein air, deux salles d'assez modestes dimensions, mais convenablement éclairées. Ses collections proviennent, en premier lieu, d'Achille Jubinal, député de la circonscription sous le second Empire, qui s'était fait une notoriété par ses études sur la littérature et les arts du moyen âge et qui, ainsi que sa femme, se distinguait entre les collectionneurs. S'il fut aussi le pourvoyeur des collections de Tarbes, il réserva naturellement ses prédilections à la ville qu'il représentait. D'autres dons vinrent au musée du baron Larrey, fils de l'illustre chirurgien, également député des Hautes-Pyrénées. Enfin, la libéralité de l'État paraît s'être exercée, à cette époque, au profit de Bagnères, avec une abondance habilement dirigée, sans doute, par la sollicitude de ses mandataires. Ces causes diverses ont fait affluer dans le petit musée un nombre de toiles assez considérable, dont plusieurs offrent un intérêt de premier ordre pour l'étude de l'art français entre 1850 et 1870. Nous nous étendrons surtout sur ces ouvrages.

Mais quelques tableaux anciens méritent d'abord une mention. C'est, en premier lieu, d'Annibal Carrache, une copie de *l'Éducation de l'Amour*, par le Corrège, dont l'original est à la National Gallery; assez fidèle, mais sans fraicheur dans les tons des chairs, avec une Vénus vieillie et maniérée, elle présente du moins cet intérêt d'attester une fois de plus le culte des fondateurs de l'éclectisme pour le maitre de Parme. Puis vient un Philippe de Champaigne, portrait ovale, à mi-corps, d'un religieux du nom de Patu, curé de Saint-Martial, à Paris, qui, vêtu de la robe blanche de son Ordre, offre une expression singulièrement prenante d'autorité douce et de dignité simple. On attribue, non sans quelque vraisemblance, à La Tour, le portrait d'un homme à mi-corps, en justaucorps rouge à galons d'or et gilet bleu, tête ingrate de quinquagénaire, l'œil bleu morose sous la sèche découpure des cheveux poudrés. Une autre toile pique la curiosité : un soi-disant Watteau, donné par l'État en 1874 et ayant fait partie de la collection La Caze. C'est un homme en buste, de grandeur nature, le visage aquilin et réjoui, sous un large feutre gris retroussé, à cocarde mauve, le cou sortant d'une grande pèlerine de cette dernière nuance, à l'exemple des personnages du Départ pour Cythère. Le travail du pinceau est mou, le ton agréable, mais non point rare et précieux comme chez le maitre de Valenciennes.

Les modernes nous réservent des joies plus vives. Passons sur un Jules Breton : rivière entre des falaises, le soir, étude d'après nature d'une saveur assez insolite pour cet artiste ; un Jules Laurens, *l'Hiver en Perse*, curieux par le contraste du blanc froid de la neige avec le rose pâle des constructions qui se détachent sur elle ; deux petites notes émanées de peintres belges, à signaler à cause de la rareté de leurs ouvrages dans nos collections de province. Ce sont, de Wappers, le chef, peu connu chez nous, du romantisme flamand, une aquarelle dans le goût des Johannot : *le Blessé*, et un tableautin du beau portraitiste Liévin de Winne : *le Peintre de paysage*, d'un agrément très superficiel. Nous arrivons aux œuvres importantes reproduites dans cet article, et qui, toutes, offrent le vif intérêt de jeter un jour nouveau sur quelques-uns de ces artistes de second plan, isolés ou précurseurs, en qui s'affirme souvent un tempérament puissamment individuel et que, parfois, l'exclusivisme des cénacles ou les entraves d'une vie matérielle précaire ont tenus à l'écart des grands rôles, dont ils avaient la taille et le souffle.

C'est le caractère seul qui tint Ricard dans une pénombre voulue ; alchimiste savant des essences et des pâtes, dépensant dans ses cadres de petit format une somme énorme d'érudition technique et de labeur, toujours mécontent des images merveilleuses qu'il semblait non tracer, mais évoquer du fond de l'ombre, il sacrifia à ses scrupules d'artiste cette clientèle en vue qui donne la vogue; il en est bien payé aujourd'hui ; ses effigies sont à la fois l'énigme et l'attrait des musées. Celle de Bagnères, par exception, respire une facilité apparente ; son splendide modèle, une Madame Louise Feydeau, née Colonna d'Istria (au dire de l'obligeant conservateur M. Bérot), à l'ovale plein, aux lèvres en pulpe de fruit, aux yeux profondément enchâssés sous la courbe serpentine des sourcils, à l'admirable chevelure semblable à une mousse d'or fauve, offre bien dans le regard le mystère d'une songerie grave, mais est avant tout un magnifique spécimen de beauté saine et luxuriante. D'abondantes craquelures dessinent malheureusement sur le visage un réseau menaçant ; un rentoilage s'imposerait, immédiat, pour le salut du chef-d'œuvre. L'état de plusieurs toiles du musée atteste au surplus, dans la municipalité, une insouciance complète de leurs destinées. Il n'en



ALFRED DEHODENCQ. — LA JUSTICE DU PACHA
(Musée de Bagnères-de-Bigorre)

était que plus nécessaire de fixer par une reproduction le souvenir de ces condamnés.

La destinée de Chassériau n'est point une énigme moins obscure que la pensée de Ricard. Que fût devenu ce merveilleux jeune homme, s'il eût vécu au delà du terme si court qui a borné sa carrière ? Quel cycle de décorations, sans précédent dans notre école, ne présageaient pas *le Crucifiement*, de Saint-Philippe du Roule, et surtout l'escalier de la Cour des Comptes ? Peut-être eût-il relayé Delacroix dans son ombrageuse hégémonie, inspiré par la contagion de l'exemple toute une lignée d'ouvrages supérieurs, au lieu de borner son influence aux premiers travaux de Puvis de Chavannes et à la production de Gustave Moreau. Nul n'a été moins épargné par le temps et par les hommes. Si les incendiaires de la Commune ont seuls à répondre de la destruction des fresques du quai d'Orsay, le salpêtre a collaboré, avec l'incurie des administrations, à la lente ruine des peintures de Saint-Roch et de Saint-Merry. Bagnères,



TH. CHASSÉRIAU. — SAINT FRANÇOIS-XAVIER BAPTISANT DES INDIENS
(Musée de Bagnères-de-Bigorre)

du moins, nous rend, avec une esquisse étincelante, la fleur capiteuse que fut, dans la première de ces églises, le *Baptême des Indiens par saint François-Xavier*. Les torses bronzés, les flottantes écharpes, l'enroulement capricieux des turbans y mêlent leurs grâces sauvages aux rites graves du sacerdoce, en une harmonie contrastée qui est un délice et où le ton chaud des ocres fait la basse, le « dessus » étant donné par le vert étincelant de la chasuble du pontife.

C'est le Maroc, vu, non plus par un pur poète, mais par un observateur à la fois incisif et chaleureux, qui a inspiré *la Justice du Pacha*, d'Alfred Dehodencq. Encore un qui n'a point rempli sa destinée ; non que les années lui aient manqué, mais en même temps que sa vision directe, intense, implacablement probe de l'Orient déconcertait les amateurs d'almées de théâtre et de curiosités de bazar, la trace profonde laissée par Delacroix dans l'orientalisme dérobait l'originalité profonde de ses ouvrages aux artistes, convaincus à tort qu'il ne pouvait rester, après le passage pourtant si rapide du grand peintre, que d'insignifiantes glanes à ramasser. Ce sera un beau jour que celui où les musées de province livreront, pour une manifestation réparatrice : Roubaix, son *Adieu de Boabdil ;* Pau, sa *Course de Taureaux ;* Poitiers, sa *Noce juive ;* les collections particulières, vingt admirables toiles : *le Supplice d'une Juive*, *la Danse des Nègres*, etc., Bagnères ne sera pas au dernier rang, avec le tableau qu'il nous reste à étudier. La reproduction que nos lecteurs ont sous les yeux nous dispense d'une description détaillée ; faisons seulement remarquer que Dehodencq, qui affectionne d'habitude les tons fauves et ardents, encore réchauffés par un emploi hardi des bitumes, a composé cette fois son tableau en mineur ; le bleu, le jaune, le rouge semblent s'y neutraliser pour laisser parler plus fort le dessin, et de fait, jamais l'artiste n'a déployé plus de force expressive que dans la posture convulsée du malfaiteur en gandoura rayée noir et blanc, qui se tord garrotté sur le sol, dans le geste accusateur de la femme à sa droite, dans la musculature de l'homme qui contient le prisonnier, dans la pose flegmatique du chaouch, attendant, devant l'ogive outrepassée du sérail, le bon plaisir du pacha qui rumine, à l'ombre, sa sentence. La confusion expectante, le tumulte surveillé de cette scène disent toute une civilisation brutale, désordonnée, discrétionnaire.

Nous ne chercherons pas de transition pour arriver au petit cadre où Jongkind a représenté, en 1852 (est-ce pour ce tableau qu'il obtint du jury une troisième médaille, la seule récompense de sa vie ?), le quai d'Orsay, avec le Pavillon de Flore et le pont Royal en perspective ; le motif est tranquille et ordinaire : une barque amarrée, une grue en déversant le contenu sur un fardier attelé de chevaux blancs. Mais c'est le miracle de l'art de nous émerveiller devant des spectacles qui ne nous arrêteraient pas une seconde dans la réalité. Ici la lumière, de ce gris doux, ouaté, particulier à Paris, l'accord des valeurs du ciel et de l'eau qui le reflète sont d'une justesse si exquise, la matière des terrains, des constructions, est indiquée avec une décision si ferme et si sobre ; les humbles personnages de la scène : deux hommes dans une barque, dont l'un pêche, et les trois limousins sur la berge, sont si étonnamment justes, le pêcheur, d'attente confiante, les chevaux, de résignation exténuée, qu'on a devant soi la réalité même des choses. Seulement, de journalière et banale, le peintre a su la faire intéressante et particulière par l'accentuation des masses, l'économie heureuse du détail, l'étroite concordance des éléments du spectacle et, en y incorporant ainsi une sympathie et une intelligence d'homme, il lui a donné cette sorte de vie idéale où tout œil d'artiste se délecte. La petite toile porte malheureusement, dans sa partie gauche, une atroce balafre en forme de T

renversé, qui, à moins d'une restauration urgente, en fera quelque jour trois morceaux.

Les gens de goût ont gardé la mémoire d'Adolphe Hervier, pour mainte cour de ferme aux fumiers juteux, aux volatiles éclatants, maint vieux bassin de port bordé de masures titubantes, où pétille quelque carène goudronnée à neuf, et encore pour ses marchés, ses coins de rue pleins de vieilles anguleuses à marmottes; M. Raymond Bouyer, dans sa notice de la *Gazette des Beaux-Arts* (1896, 2e semestre), ne mentionne qu'une collection publique où il ait laissé trace : le musée Fabre. Il aura plaisir à apprendre l'existence à Bagnères d'une page d'importance exceptionnelle de ce savoureux petit maître. C'est un « envoi de l'Empereur » de 1862. La toile, d'un mètre soixante environ de large sur un mètre dix, datée de 1855, est une vue panoramique d'un village normand : le long d'un chemin sinueux, des chaumières se groupent irrégulièrement sur des pentes assez raides semées de boqueteaux ; le regard enfile la venelle, longe un des murs du cimetière que domine une minuscule église à flèche d'ardoise, et monte jusqu'à la ligne d'horizon jalonnée de moulins à vent. Les commères affectionnées du peintre s'affairent çà et là dans les jardinets, talonnent quelque bourricot patient. Avec ses plans nombreux, l'abondance des détails et leur échelle lilliputienne, sa



HERVIER. — VUE DE VILLAGE NORMAND
(Musée de Bagnères-de-Bigorre)

tonalité brune réveillée par places de touches vives, l'œuvre rappelle de très près certains tableaux flamands du XVIe siècle, peints aux entours de Breughel le vieux, avant que la loi de subordination et d'unité eût triomphé du goût des Primitifs pour les épisodes multiples et de leur entêtement à tout dire. Malgré cette conception archaïque, elle intéresse fortement; non seulement le ragoût de l'exécution y est succulent, mais il y règne une sorte d'intimité qui vous attache à cet humble coin de terre, à ses cassines écrasées, à la vie de travail et d'endurance qu'on y mène ; intimité faite justement de la juxtaposition de tant de détails qui nous en révèlent un à un les aspects. La fonction décorative du tableau a disparu ; la recherche de l'effet, qui substitue trop souvent la personnalité de l'artiste à la nature, est absente ; c'est une page de la vie sociale qui s'offre à nous, dans un repli du pays de France, sous un de ces ciels pommelés que nous aimons, et, de cette absence d'artifice, la sympathie naît plus vive, le souvenir plus durable. Nous serions heureux que la reproduction de ce noble ouvrage encourageât de nouvelles recherches sur un artiste singulièrement sincère et encore trop peu connu.

Tel est, dans son ensemble, ce musée ignoré de Bagnères, où le visiteur goûte en paix les charmes de la solitude. Puisse cette courte étude attirer l'attention des gens de goût sur les ouvrages remarquables qu'il contient, et la sollicitude de l'administration locale sur les dangers que l'abandon où ils sont laissés leur fait courir.

HENRY MARCEL.



NICOLAS ELIAS. — LE REPAS DES OFFICIERS DU CAPITAINE BACKER
(Rijks Museum. — Amsterdam)



Photo Braun, Clément & Cie.
Désignation du Catalogue : M. M.-J. MIEREVELDT. — PORTRAIT D'HOMME
(Louvre n° 2,467)

TRIBUNE DES ARTS

NICOLAS ELIAS

Quatre tableaux de lui au Louvre

Il y a vingt-cinq ans l'on ne se doutait pas encore de l'existence du peintre Nicolas Elias.

C'est grâce aux recherches infatigables de MM. de Vries, Bredius et de Roever que nous devons la résurrection de ce maître qui comptait parmi les premiers de son temps. Ses grands tableaux de corporations, des merveilles, se trouvaient oubliés dans les différentes salles de l'Hôtel de Ville et d'autres édifices publics d'Amsterdam.

En 1885, transportés au nouveau Rijks Museum, ils attirèrent bientôt l'attention des critiques d'art. C'est alors que MM. Meyer et Six, par des articles remarquables publiés dans le périodique *Oud-Holland,* le mirent en évidence.

Baptisé à Amsterdam, le 10 janvier 1588, il y resta toute sa vie et mourut entre 1653 et 1656. Dans sa jeunesse il s'appelait Nicolas Elias Pickenoy, mais plus tard il ne se nomme que Nicolas Elias.

M. Six cite de lui, comme œuvre de sa jeunesse, le *Dernier Jugement,* signé N. E. P., que M. Bredius a retrouvé au musée de Cadix.



Photo Hanfstaengl (Munich).

NICOLAS ELIAS. — PORTRAIT DE MARTIN REY
(*Rijks Museum. — Amsterdam*)

Sa plus ancienne œuvre signée représente : *Quatre Régents et le Comptable de la Maison de Correction*, peinte entre 1627 et 1628. Mais la preuve qu'il avait déjà peint plus tôt, c'est que lors de son mariage, en 1621, il était qualifié « peintre ».

On ne sait pas avec certitude qui fut son maître, mais les portraits de Cornelis Van der Voort n'ont pas été sans influencer son talent.

Il n'y a peut-être pas un peintre, à Amsterdam, qui ait fait autant de tableaux de corporations. La *Leçon d'anatomie du docteur Johan Fonteyn*, les *Compagnies des capitaines Matthijs Willemsz, Raephorst, Jacob Backer, Dirk Theulingh* ou *Tholinx, Jacob Rogh*, tous au Rijks Museum, et surtout la *Compagnie du capitaine Jan Claesz Vlooswijck*, son chef-d'œuvre, comprenant vingt et un portraits, qui fut peint en 1642 et qui se trouve maintenant à l'Hôtel de Ville, prouvent qu'il était très en vogue.



Photo Braun, Clément & Cie.

Désignation du Catalogue : ÉCOLE HOLLANDAISE 1627. — PORTRAIT D'HOMME *(Louvre nº 2643)*

Il faut y ajouter les nombreux portraits, dont quelques-uns dans des collections particulières en Hollande.

Quatre de ces portraits se sont égarés dans le musée du Louvre, ceux désignés par les numéros 2466, 2467 et 2468, inscrits sous le nom de *Miereveldt*, et le 2643, le plus marquant, attribué à l'École hollandaise.

On retrouve dans tous ces portraits, régulièrement, des taches de lumière, sur le dos du nez et les ongles, les bords des paupières sont d'un rougeâtre prononcé, tandis que des tons verdâtres et brunâtres sont employés dans les ombres.

Les mains et les figures ont quelque chose de potelé et de coloré, le tout est luisant. Les fonds gris verdâtre rehaussent le beau noir des costumes.

Les portraits de Nicolas Elias ressemblent un peu à ceux de Thomas de Keyser, auquel ils étaient autrefois souvent attribués : ainsi ceux du bourgmestre de Graaf et de sa femme, à Berlin, et Maarten Rey et de sa femme, au Rijks Museum d'Amsterdam. Mais la peinture de de Keyser est plus grasse et moins lisse.

L'élève présumé de Nicolas Elias, Bartholomeus Van der Helst, l'a supplanté et l'a fait oublier.

J.-O. KRONIG.



Photo Hanfstaengl (Munich).

NICOLAS ELIAS. — PORTRAIT DE M. J. SWARTENHONT
(Rijks Museum. — Amsterdam)



Photos Braun, Clément & Cie.

Désignation du Catalogue : M.-J. MIEREVELDT. — PORTRAIT DE FEMME
(Louvre, nº 2466)



Désignation du Catalogue : M.-J. MIEREVELDT. — PORTRAIT DE FEMME
(Louvre, nº 2468)

COLLECTION DE M. M. RIKOFF

TABLEAUX ANCIENS

Œuvres remarquables de :

VAN GOYEN — P. DE HOOCH — VAN OSTADE — J. RUYSDAEL — J. STEEN — TERBURG
VAN DE VELDE — WOUWERMAN — WYNANTS, etc., etc.

TABLEAUX MODERNES

OBJETS D'ART et d'AMEUBLEMENT

XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles

ANCIENNES PORCELAINES DE SAXE, SÈVRES ET CHINE

Faïences — Émaux — Tabatières — Boites — Miniatures — Éventails

IMPORTANT COLLIER DE PERLES — BIJOUX

Sculptures anciennes et modernes

IMPORTANTS MEUBLES ET BRONZES DU XVIIIe SIÈCLE

Ameublements de Salons — Sièges en ancienne tapisserie

DEUX SÉRIES DE TAPISSERIES DES XVE ET XVIIIE SIÈCLES

Anciens tapis d'Orient — Broderies

VENTE à Paris, GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze

Du mercredi 4 décembre au samedi 7 décembre 1907, à deux heures

COMMISSAIRE-PRISEUR : Me F. LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart

EXPERTS { M. H. HARO, 14, r. Visconti | MM. PAULME et LASQUIN, 10, r. Chauchat 12, r. Laffitte | M. G. FALKENBERG, 6, r. Lafayette

EXPOSITIONS { *Particulière*, le lundi 2 décembre / *Publique*, le mardi 3 décembre } *de 1 h. 1/2 à 6 h.*

Anciennes Faïences Orientales

OBJETS VARIÉS DE L'ORIENT

ET OBJETS DIVERS

PROVENANT DE LA

Collection de feu M. DEVAUX

Ancien Directeur de la Banque Ottomane

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

ESTAMPES, DESSINS ET TABLEAUX ANCIENS

Faïences et Porcelaines anciennes

MINIATURES, OBJETS DE VITRINE, SCULPTURES

BRONZES D'ART ET D'AMEUBLEMENT ANCIENS

Meubles et Sièges

TAPISSERIES ANCIENNES, TAPIS D'ORIENT, ETC.

Appartenant à divers

VENTE HOTEL DROUOT, SALLES N°s 7 ET 8 RÉUNIES

Les mercredi 27 et jeudi 28 novembre 1907, à deux heures

COMMISSAIRE-PRISEUR
Me F. LAIR-DUBREUIL
6, rue Favart

EXPERTS
MM. PAULME & B. LASQUIN Fils
10, rue Chauchat, rue Laffitte, 12

EXPOSITIONS { *Particulière*, le lundi 25 novembre 1907 / *Publique*, le mardi 26 novembre 1907 } *de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2*

Entrée par la rue de la Grange-Batelière

COLLECTION DE M. THIÉBAULT-SISSON

TABLEAUX MODERNES

Aquarelles, Pastels, Dessins

Par BARON, BONVIN, PUVIS DE CHAVANNES, CHINTREUIL,
COURBET, DAUBIGNY, DELACROIX, DIAZ, VICTOR DUPRÉ, GÉRICAULT, CHARLES JACQUE
CONSTANTIN MEUNIER, MONTICELLI, RENOIR, RENOT, TASSAERT, VOLLON

Vente HOTEL DROUOT, salle n° 1

Le samedi 23 novembre 1907, à deux heures

COMMISSAIRES-PRISEURS

Me F. LAIR-DUBREUIL
6, rue Favart, 6

Me HENRI BERNIER
Administrateur de l'Étude de feu Me PAUL CHEVALLIER
10, rue de la Grange-Batelière

EXPERT : M. GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze

EXPOSITION PUBLIQUE

Le vendredi 22 novembre 1907, *de 2 heures à 6 heures*

SUCCESSION DE M. HENRI CHASLES

ORFÈVRERIE FRANÇAISE DU XVIIIe SIÈCLE

ARGENTERIE — PLAQUÉ — POMPONNE

Anciennes Porcelaines tendres Françaises

NOMBREUSES PORCELAINES DE SÈVRES
CHANTILLY — SAINT-CLOUD — MENNECY, ETC., ETC.
PORCELAINES DE LA CHINE ET DU JAPON

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT DU XVIIIe SIÈCLE

Gravures — Dessins — Miniatures — Tableaux

OBJETS DE VITRINE — SCULPTURES

PENDULES — CANDÉLABRES — VASES — APPLIQUES — BRONZES D'ART

MEUBLES ET SIÈGES ANCIENS ET MODERNES

TAPISSERIES ANCIENNES — TENTURES — TAPIS

Le tout composant la Collection de feu **M. HENRI CHASLES**

VENTE APRÈS DÉCÈS

HOTEL DROUOT, SALLES 9, 10 ET 11 RÉUNIES

Du lundi 9 au mercredi 18 décembre 1907, à deux heures précises

COMMISSAIRE-PRISEUR : Me F. LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart

EXPERTS

Pour l'Orfèvrerie : M. ANDRÉ AUCOC, 6, rue de la Paix

Pour les Objets d'Art :

M. H. STETTINER, 8, rue de Sèze | MM. PAULME et B. LASQUIN fils, 10, rue Chauchat — 12, rue Laffitte

EXPOSITIONS { *Particulière*, le samedi 7 décembre 1907 / *Publique*, le dimanche 8 décembre 1907 } *De 2 heures à 6 heures*

Entrée par la rue de la Grange-Batelière

COLLECTION PRIVÉE

De feu M. EUGÈNE LEFEBVRE

OBJETS D'ART

ET

D'AMEUBLEMENT

PORCELAINES DE SÈVRES PATE TENDRE ET D'ALLEMAGNE

Boîtes — Étuis — Éventails

MEUBLES — TAPISSERIES

1re VENTE

HOTEL DROUOT, SALLE N° 7

Les vendredi 22 et samedi 23 novembre 1907, à deux heures

COMMISSAIRES-PRISEURS

Me F. LAIR-DUBREUIL
6, rue Favart

Me HENRI BERNIER
Administrateur de l'Étude de feu Me CHEVALLIER
10, rue de la Grange-Batelière

EXPERTS : MM. MANNHEIM, rue Saint-Georges, 7

EXPOSITION PUBLIQUE le jeudi 21 novembre 1907, *de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2*

COLLECTION DE M. THIÉBAULT-SISSON

SCULPTURES

DU

MOYEN AGE et de la RENAISSANCE

BOIS — PIERRES — MARBRES

OBJETS VARIÉS

Vente HOTEL DROUOT, salle n° 6

Le samedi 30 novembre 1907, à deux heures

COMMISSAIRES-PRISEURS

Me LAIR-DUBREUIL
6, rue Favart
PARIS

Me HENI BERNIER
Administrateur de l'Étude de feu Me PAUL CHEVALLIER
10, rue de la Grange-Batelière

EXPERTS : MM. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges

EXPOSITION PUBLIQUE

Le vendredi 29 novembre 1907, *de 1 heure 1/2 à 5 heures 1/2*

GOUPIL & Cie, Éditeurs-Imprimeurs
MANZI, JOYANT & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs
BOULEVARD DES CAPUCINES, 24, PARIS
Succursale de Londres : 25, Bedford Street, Strand

1907 DÉCEMBRE N° 72

LES ARTS



PUBLIÉ PAR
GOUPIL & CIE
ÉDITEURS
IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT
& CIE ÉDITEURS
IMPRIMEURS
SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**

LES ARTS

N° 72 — LA COLLECTION DE M. GUSTAVE DREYFUS (Sculpture) — Décembre 1907



MINO DA FIESOLE (1464). — DIETISALVI NERONI (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)



ÉCOLE FRANÇAISE (XVIe SIÈCLE). — COMBAT DE CAVALIERS ET DE FANTASSINS (marbre)

LA COLLECTION DE M. GUSTAVE DREYFUS

I. — LA SCULPTURE

C'est un fait assez rare que, dans une collection d'art publique ou privée, ancienne ou moderne, la première place appartienne à la sculpture. L'infinie variété des manifestations du génie pictural, la séduction qu'elles exercent sur notre goût moderne, avide d'impressions subtiles et originales, nous fait oublier parfois, négliger ou laisser au moins au second plan les fortes affirmations de la sculpture. Les ingénieuses et multiples applications de l'art aux besoins et au décor de la vie d'autrefois nous retiennent également et accaparent souvent notre curiosité. C'est tout le contraire ici : dans un ensemble aussi considérable, à tous les points de vue, que celui de la collection de M. Gustave Dreyfus, la prééminence appartient sans conteste aux chefs-d'œuvre que l'on trouvera d'abord ici reproduits, et c'est cette prééminence qui me vaut l'honneur de précéder mes excellents confrères et amis, MM. Gaston Migeon et Jean Guiffrey, qui présenteront successivement les objets d'art et les peintures de la même collection.



LUCA DELLA ROBBIA (ATELIER DE). — LA VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS D'ANGES (terre cuite)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

C'est elle qui me vaut aussi le soin de rappeler en quelques mots, au début de cette série d'articles, l'importance exceptionnelle de cette collection, dont les commencements remontent à une quarantaine d'années, qui a recueilli l'héritage et la tradition des grands amateurs du milieu du XIXe siècle, érudits novateurs en matière de goût, d'art et d'histoire, les Piot, les Davillier, les Timbal, et qui s'est, depuis sa formation rapide et brillante, aussi intelligemment accrue que libéralement ouverte



DESIDERIO DA SETTIGNANO. — BUSTE D'ENFANT (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

à tous les travailleurs. C'est à moi, si modeste que puisse être ici mon témoignage, qu'il appartient aussi de dire la haute estime que nous avons tous pour la science réelle, le goût fin et avisé de l'homme qui l'a constituée, complétée et mise en valeur, en même temps que la respectueuse et reconnaissante amitié que lui ont acquise parmi nous sa courtoisie accueillante, son inépuisable obligeance, ses avis toujours écoutés.

Depuis de longues années déjà, il n'est presque pas une entreprise artistique officielle ou privée qui n'ait eu à bénéficier de ses lumières, de ses connaissances, de son activité. Monuments historiques, Arts Décoratifs, Conseil supérieur des Beaux-Arts, expositions rétrospectives de toute nature, on l'a trouvé et on le trouve partout où la cause de l'art, ancien ou moderne, se trouve en jeu. Nos collections publiques, qu'il a à plusieurs reprises enrichies de ses dons, lui ont dû bien plus encore en avertissements, en aides discrètes et multipliées. Il n'est pas enfin un critique ou un historien d'art qui n'ait eu recours à lui sans rapporter, outre le contact avec les trésors qui encadrent et doublent pour ainsi dire sa personnalité, dont on jouit auprès de lui, non à distance respectueuse, comme de pièces de musée, isolées par des glaces et des barrières, mais comme d'objets familiers et d'usage courant, une moisson d'indications précieuses sur les sujets les plus divers, telles que seul peut en fournir un homme qui a tout vu, qui a pénétré partout, qui connait tout.

Courajod, dans un article définitif sur Eugène Piot, paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1890, et M. Gaston Brière dans une Notice sur le baron Davillier lue aux *Amis du Louvre*, il y a deux ans, ont excellemment indiqué la transformation du goût de l'amateur français entre 1850 et 1870. Au cercle étroit de la curiosité antérieure, à l'incohérence des collections du temps, « ramas indigestes de choses hétérogènes », ils ont opposé le sens de l'art appuyé sur l'érudition, que propagèrent Piot et ses amis par leurs écrits, leur propagande, leurs ventes même, ces ventes qui étaient souvent, ainsi que l'a écrit Courajod, des opérations désastreuses au point de vue financier, mais des affirmations énergiques de leur *credo* esthétique et des moyens de tâter le pouls de la curiosité contemporaine. « Nous allons donc échapper, s'écrie Courajod, au culte du noyau de cerise renfermant plusieurs centaines de personnages, au dogme de la noix de coco travaillée dans les *îles de la Mer du Sud*, montée d'argent, au respect pour les têtes de marotte ou les insignes de la *Mère folle* de quelque confrérie bachique d'ivrognes provinciaux; à la vénération légendaire pour les portraits en bois, simultanés ou alternatifs, de Léon X et de Martin Luther, à l'usage odieux de la lourde orfèvrerie d'Augsbourg et de la falote argenterie de Vienne. Ouf! Nous rompons brusquement avec les plus fameux fabricants de pichets de cidre normands et avec les maîtres les plus estimés, les mieux catalogués et décrits de la faïence révolutionnaire. Comme compensation, on nous présente à Donatello, à Desiderio da Settignano, à Mino da Fiesole, à Verrocchio, à Bertoldo, à Vellano, à Riccio, à tous ces grands maîtres de la plastique dont les Italiens gravent et incrustent les noms le long de leurs murailles, mais dont ils dédaignent quelquefois les œuvres, quand elles ont perdu leurs étiquettes. Nous nous frottons d'abord les yeux. Il nous reste à apprendre la langue parlée par tous ces génies. Mais ce ne sera pas long. » Et plus loin : « Qu'elle se lève maintenant, la nouvelle génération des amateurs du XIXe siècle! La Bourse de la curiosité nettoyée et remise à neuf, le marché public purifié les attendent. Ils peuvent désormais s'asseoir à la table et au premier rang, les Timbal, les Davillier, les Seillière, les Rattier, les Cottier, les Édouard André, les Albert Goupil, les Gustave Dreyfus, les Edmond Foulc, les Gavet, les Leclanché. Les enjeux sont devenus dignes de les tenter. Les plus nobles goûts pourront se satisfaire maintenant. »

On sait quelle belle suite de réunions d'œuvres d'art véritables sortirent de ces enjeux; mais on sait aussi, hélas! combien se sont déjà dispersées, laissant comme seul souvenir efficace et durable la dime que leurs possesseurs s'étaient imposée à eux-mêmes au bénéfice de nos collections nationales, ainsi que l'avait fait Piot lui-même, leur maître à tous. Parmi les rares qui subsistent, celle de M. Gustave Dreyfus a été constituée, plus qu'aucune autre peut-être, à l'aide des conquêtes de Piot : le buste d'enfant de Desiderio et le buste de femme de Verrocchio furent achetés par lui en Italie, en 1846, en même temps que le Scipion de la collection Rattier, aujourd'hui au Louvre. Le buste de Dietisalvi Neroni, le buste de Lorenzo de Médicis, la Mise au Tombeau d'Andrea Riccio, passèrent également par ses mains.

Ces admirables pièces, ainsi qu'un certain nombre d'autres, que nous indique-



VERROCCHIO (ATTRIBUÉ A). — BUSTE DE JEUNE HOMME (basalte)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)



DONATELLO. — SAINT JEAN-BAPTISTE (terre cuite)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

rons tout à l'heure chemin faisant, étaient devenues, vers la fin du second Empire, la propriété du peintre Timbal. Émule de Flandrin, artiste sage et un peu compassé, mais fervent admirateur de l'art du Quattrocento qui venait de se révéler à un certain nombre d'initiés, Timbal avait voué, ainsi que l'écrivit le vicomte Delaborde dans la Notice qu'il mit, en 1881, en tête d'un recueil d'écrits, de l'amateur-artiste, « un attachement presque pieux » à chacun des beaux objets qu'il avait réussi à rassembler à l'aide de ressources d'ailleurs assez modestes. Il les aimait en pleine connaissance de cause et



DESIDERIO DA SETTIGNANO. — SAINT JEAN-BAPTISTE ET LE CHRIST ENFANT (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

sans aucun esprit de spéculation. Mais son imagination impressionnable, son cœur prompt à l'indignation, furent profondément troublés par les événements de 1871. Il fut frappé, en particulier, par l'anéantissement de la collection Gatteaux, et ce fut désormais dans son esprit l'obsession d'une idée fixe, une hantise et comme un pressentiment, d'ailleurs injustifié, qui le décidèrent à se séparer des œuvres d'art qu'il avait réunies chez lui. Il céda à M. Gustave Dreyfus la plus grande partie de sa collection, gardant seulement quelques dessins de maître et l'exquis bambino de Desiderio, que M. Dreyfus ne



DESIDERIO DA SETTIGNANO. — LA VIERGE ET L'ENFANT (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)



SPERANDIO (ATTRIBUÉ A). — ÉLÉONORE D'ARAGON (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

lui refusa pas la satisfaction de conserver sa vie durant, et qui vint seulement après sa mort retrouver les autres pièces que nous mentionnions tout à l'heure. Ces épaves, on le sait du reste, devinrent chez Timbal, ses terreurs momentanées une fois passées, l'amorce d'une nouvelle collection où l'art français tint une place prépondérante et où figura en particulier la Vierge d'Olivet, entrée depuis au Louvre.

Cependant, M. Gustave Dreyfus, après une épuration du fonds Timbal qui lui parut nécessaire et qui entraîna des sacrifices dont le regret lui vint par la suite : tel celui de l'Enfant à l'Escargot, de la collection Basilewsky, complétait et organisait pour ainsi dire peu à peu cette admirable sélection de chefs-d'œuvre. On dira plus tard ici ses recherches passionnées en quête de plaquettes et de médailles, et le rare ensemble qu'il a constitué dans cette série qu'il connaît mieux que quiconque. On dira aussi la qualité des peintures qui sont arrivées, jusqu'en ces dernières semaines encore, réjouir de leurs ors adoucis et de leurs belles notes chantantes son cabinet rempli de la gloire austère des bronzes, des marbres et des terres cuites. D'excellentes pièces de sculpture sont venues aussi, par ses soins éclairés, se joindre au premier fonds. Mais j'ai tenu, en tête de cette rapide étude où les sculptures seules vont m'occuper, à rappeler tout d'abord les noms de Piot et de Timbal, attachés à jamais à l'origine des principaux de ces chefs-d'œuvre, qui furent leurs premiers parrains pour ainsi dire, et dont le souvenir évoqué ne sert qu'à donner à cette collection, où leur esprit s'est pieusement conservé, un relief plus marqué et comme une qualité historique plus significative.

Les sculptures de la collection Dreyfus appartiennent, à quelques rares exceptions près, au XVe siècle italien, à ce radieux Quattrocento dont on s'étonne aujourd'hui qu'il ait fallu, voilà cinquante ans à peine, le découvrir et le révéler à l'admiration des artistes et des connaisseurs. Presque toutes aussi, ces pièces dépassent de beaucoup la qualité des *documents* dont on arrive à se satisfaire et même à se réjouir au bout de quelque temps d'études et de vulgarisations. Elles ne rentrent pas encore dans ces catégories archéologiques qui tiennent souvent aujourd'hui, dans les collections de formation récente, la place des œuvres vraiment belles et réconfortantes pour les yeux. Elles sont parmi les plus frappantes qui aient pu, dès l'abord, attirer l'attention de ces hommes à l'esprit éclairé, au goût large qui, ainsi que nous le disions tout à l'heure, firent sortir la curiosité du domaine du pur bibelot pittoresque et de l'anecdote sentimentale pour l'introduire dans celui de l'art vrai : ce sont purement et simplement des chefs-d'œuvre.

A ce titre, elles méritent, bien entendu, une place d'honneur dans les séries historiques que la science moderne s'efforce de constituer. Les savants allemands, qui se sont adonnés avec une passion méthodique à l'étude de l'art italien comme certains de leurs compatriotes se passionnaient pour l'étude de l'art grec, ne s'y sont pas trompés. Tandis que l'on s'est contenté souvent, chez nous, de goûter en dilettante le charme de telles œuvres plusieurs fois exposées publiquement et toujours abordables chez leur possesseur, vulgarisées même pour plusieurs par le moulage et figurant dans nos collections d'étude (Trocadéro ou École des Beaux-Arts), tandis que l'on s'est borné à y faire une allusion rapide accompagnée d'un mauvais dessin, dans des histoires générales comme celle d'Eugène Müntz, ces œuvres ont été mainte fois, à l'étranger, l'objet de publications spéciales et



ÉCOLE VÉNITIENNE (XVe SIÈCLE). — GIOVANNI BELLINI (?) (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

elles figurent presque toutes dans le luxueux recueil de planches photographiques des *Documents de la Sculpture de la Renaissance en Toscane*, publié à Munich par l'éditeur Bruckmann, sous la direction de M. W. Bode.

Je n'ai pas la prétention de combler cette lacune, ni même de rapporter exactement tous les commentaires ou discussions dont ces sculptures ont été l'objet : ce n'est pas ici le lieu d'une étude scientifique approfondie : un volume, du reste, n'y suffirait pas. Je voudrais seulement, puisque cette publication va enfin mettre un recueil de belles reproductions à la disposition du public et des travailleurs, dire, à propos de chacune des œuvres de la collection Dreyfus, sans entrer dans des dissertations déplacées sur son attribution et son identification spéciale, l'impression qui s'en dégage pour nous et la série au milieu de laquelle elle doit prendre place, de l'avis des personnes les plus autorisées qui se soient occupées de ces matières.

Du prodigieux génie qui domine toute l'histoire de la sculpture italienne du XVe siècle, le nom, certes, a pu être prononcé bien des fois, à propos des pièces de sculpture qui forment aujourd'hui la collection Dreyfus : Donatello était en effet une des renommées les moins éclipsées par les gloires académiques, et l'une de celles qui reparurent d'abord lors de la *renaissance* du Quattrocento au XIXe siècle. Assurément, son influence, sa manière, son esprit, sont ici présents, en maint endroit ; mais, en bonne critique, un seul morceau peut lui être attribué à coup sûr aujourd'hui ; encore appartient-il plutôt à la maturité ou à la vieillesse du sculpteur, et est-il assez voisin, comme date, des chefs-d'œuvre qui lui font cortège et qui tous, chose curieuse, peuvent s'espacer sur une durée de trente à quarante ans à peine, de 1450 à 1490 à peu près.

Il s'agit du buste en terre cuite de saint Jean-Baptiste adolescent, passé chez Piot et chez Timbal, dont l'accent impérieux, la maigreur fine et nerveuse, l'expression tendue et frémissante, décèlent, à n'en pas douter, la main du maître. On sait la prodigieuse variété de ce créateur de vie, qui va des puissantes laideurs flétries du Pogge ou du Zuccone aux plénitudes épanouies et joyeuses du David ou du Saint Laurent. Le caractère un peu lourd et appuyé, l'allure monumentale, le réalisme violent de ses premières créations fit place, vers son âge mûr, à des recherches de jeunesse éclatantes, de finesse précieuse, mais entremêlées encore de rudesses excessives et tragiques, comme celles de certains Saint Jean âgés et de la terrible Madeleine du Baptistère de Florence. Dans ses jeunes gens même, il se plaît parfois alors à créer de ces types hâves et presque ascétiques, où



DESIDERIO DA SETTIGNANO. — LA VIERGE ET L'ENFANT (marbre)

(Collection de M. Gustave Dreyfus)

l'on voit la peau tendue sur l'ossature, brûlée dirait-on, et séchée par le soleil, comme chez certains pâtres des montagnes italiennes : tel est le cas du Saint Jean de marbre légué au Louvre par Albert Goupil, tel est celui de la terre cuite de la collection Dreyfus.

Dans cette dernière, la disposition de la perruque embroussaillée, la construction du visage, l'expression parlante, nous rappellent aussi un buste en terre cuite moins grave, mais plus juvénile et plus ardent peut-être encore, qui a été acquis par M. W. Bode pour le musée de Berlin (Bode, pl. 93 (1)). Les masses de cheveux et les accessoires du costume sont presque identiques ; mais les yeux et la bouche sont plus mouvementés dans l'exemplaire de Berlin. Celui-ci est accentué, si mes souvenirs ne me trompent pas, par une polychromie un peu brutale, qui peut avoir été refaite ; le buste de la collection Dreyfus, au contraire, s'il a jadis été peint *a tempera*, possède maintenant une admirable patine brune créée par le temps sur la matière même.

De même origine que le Saint Jean est un merveilleux petit buste d'enfant en marbre, une des pièces les plus justement célèbres de la collection. Nous avons déjà dit de quel amour il fut entouré par Timbal, qui l'avait acheté à une vente Piot, en 1864, et tint à le conserver jusqu'à sa mort. Longtemps il fut attribué à Donatello, ainsi que le fameux petit enfant rieur de la collection Benda, de Vienne, que l'on en rapproche volontiers. Cette attribution a encore cours quelquefois aujourd'hui et M. Dreyfus lui-même a gardé certainement pour elle un reste de tendresse. Mais les historiens d'art français et allemands, M. Marcel Reymond aussi bien que M. Bode, paraissent y avoir définitivement renoncé. On veut voir surtout ici aujourd'hui le développement de cette grâce enfantine dont Donatello put donner quelques exemples, mais qui s'épanouit, se simplifie, se détend chez ses successeurs, en particulier chez Desiderio da Settignano. Les enfants du tombeau Marsuppini, le putto du tabernacle de San Lorenzo, tels sont les types certains, chez Desiderio, de cette représentation souple et moelleuse des chairs enfantines que l'on retrouve également dans la série des petits bustes, comme ceux de la confrérie des Vanchetoni.

Ces bustes étaient destinés, ainsi que M. Bode l'a affirmé encore récemment, à représenter de petits Enfants Jésus ou de jeunes saints Jean-Baptiste, mais ce sont en réalité des portraits directs et merveilleusement réalistes de quelques petits Florentins contemporains. Les œuvres de cette charmante série sont assez nombreuses : en dehors de celles qui sont encore conservées en Italie, les bustes des Vanchetoni, celui des Martelli, celui de Faenza, on compte celui de Vienne, que nous citions tout à l'heure, celui de Berlin, et, chez nous, celui du Cabinet des Médailles et celui du musée d'Avignon. Mais aucun n'est comparable, pour la vérité gracieuse, pour la construction ferme et précise de la petite tête, pour le dessin de la bouche et des yeux, pour les attaches si vraies du cou et des bras à ce petit buste souriant. Celui de Vienne est d'une vie plus éclatante, d'un charme plus extérieur et comme plus agressif, mais ce petit visage doux et calme est peut-être d'un art supérieur encore.

A la même inspiration se rattache le joli bas-relief qui représente un dialogue attendri entre les deux enfants que les bustes nous montraient tour à tour ; ils sont ici, l'un de profil, l'aîné, le précur-

(1) Nous citerons toujours ainsi, en abrégé, la publication mentionnée plus haut de la maison Bruckmann : *Denkmæler der Skulptur der Renaissance Toscanen.*



LUCA DELLA ROBBIA (ATTRIBUÉ A). — PROFIL D'ENFANT (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

seur, l'autre de trois quarts, le futur rédempteur au nimbe crucifère. Une œuvre similaire et bien connue des lecteurs des *Arts*, qui en ont eu jadis la primeur, se trouve aujourd'hui chez Madame la marquise Arconati Visconti. Elle est d'une facture plus énergique, d'une grâce plus aiguë et plus « donatellesque ». Le travail de celle-ci est plus adouci, presque plus mièvre : c'est bien la note d'art tendre et un peu molle que l'on est habitué à considérer comme celle de Desiderio. Le procédé même de ce relief très mince, traduisant, avec une habileté délicate assez voisine du



ANDREA DELLA ROBBIA. — LA VIERGE ET L'ENFANT (terre cuite émaillée)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

trompe-l'œil, une composition plus picturale que sculpturale, paraît très particulier à l'artiste.

Nous retrouvons ce procédé, avec plus de virtuosité encore, dans la délicieuse petite Madone, assise de profil, tenant sur ses genoux un enfant remuant et rieur qu'elle contemple d'un air à la fois souriant et grave, en le ramenant vers elle d'une grande main aux doigts effilés : là encore, Donatello n'est pas loin, et le souvenir de ses grandes madones tragiques est toujours vivant chez son successeur, plus épris de grâce humaine et de tendresse douce. C'est un



ANTONIO ROSSELLINO (ATTRIBUÉ A). — LA VIERGE ET L'ENFANT (terre cuite)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

véritable bijou, du reste, d'une ciselure exquise, que ce petit relief mince et un peu précieux.

Une autre Madone de la collection est attribuée à Desiderio ; elle est de taille moins réduite, bien que n'atteignant pas tout à fait à la grandeur naturelle : vue de trois quarts et jouant avec son enfant demi-couché devant elle, celle-ci est plus voisine du type courant des madones mondaines et gracieuses de la seconde moitié du siècle, dont Antonio Rossellino semble avoir donné les plus corrects exemples, Mino da Fiesole les plus subtilement élégants. Mais le génie de Desiderio nous apparaît encore ici ; on y sent je ne sais quoi de plus abandonné dans le groupement, de plus moelleux dans le modelé, de plus habile dans les étoffes légères et souples, de plus profond et de plus tendre dans les sourires. L'angelot demi-nu qui s'estompe dans le fond avec sa corbeille de fruits, nous rappelle aussi certains des effets pittoresques des œuvres précédentes, et je mettrais volontiers cet adorable tableau de marbre à côté de celui de la Via Cavour à Florence, à côté de celui de la collection Foulc à Paris, non loin de la Madone du tombeau Marsuppini.

Antonio Rossellino, dont nous invoquions le nom tout à l'heure, est représenté ici par deux morceaux très caractéristiques, que M. Gustave Dreyfus a fait entrer tous deux dans la collection depuis l'acquisition Timbal : sans avoir la qualité rare des marbres précédents, ce sont d'excellents témoins analogues aux meilleurs de ceux dont se sont composées les collections modernes de sculpture italienne, celle du Louvre ou celle de Berlin, par les soins de Courajod ou de Bode. La petite statuette en terre cuite, en particulier, où la Madone est assise tenant son enfant appuyé sur son sein, est une jolie esquisse d'un charme doux et tempéré, dont la silhouette générale, sinon le sentiment, rappelle un peu une statuette de Berlin (Bode, 186), beaucoup plus agitée, et plus voisine de l'influence de Donatello.

C'est tout à fait le même esprit de réserve et de grâce sans maniérisme, très propre à Rossellino, qui apparaît dans le bas-relief en stuc représentant l'éternel groupe de la Madone à mi-corps, dont la composition se réfère, à n'en pas douter, à une œuvre importante, un marbre



ANTONIO ROSSELLINO (ATELIER DE). — LA VIERGE ET L'ENFANT (stuc peint)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)



MINO DA FIESOLE. — LA VIERGE ET L'ENFANT (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)



MINO DA FIESOLE. — LA CHARITÉ ET LA FOI (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

du Hof-Museum de Vienne (Bode, 331). La comparaison entre les deux pièces est même extrêmement typique, de la valeur de ces répliques en stuc ou en terre cuite, souvent assez nombreuses pour une même œuvre. Certaines, et celles-ci sont à craindre, aujourd'hui surtout, comme risquant d'être d'exécution trop récente, sont de simples surmoulés, patinés de façon variable; certaines peuvent être, mais elles sont extrêmement rares, des modèles originaux où s'est exercée la fantaisie créatrice de l'artiste; un assez grand nombre enfin, et c'est le cas de celle-ci, paraissent être sorties de l'atelier de l'artiste, qui les a légèrement modifiées suivant la matière choisie, s'inspirant beaucoup plutôt de son modèle original que de tel marbre déjà livré et abandonné par lui depuis longtemps, à moins qu'il ne fût encore à exécuter.

Dans ce relief en stuc, merveilleusement patiné par le temps, et dans le marbre de Vienne, la disposition et l'agencement du groupe sont identiques. Quelques ornements, en creux ou en relief, manquent cependant ici, qui ont dû s'exécuter directement par le ciseau du tailleur de marbre : stries et bordures du nimbe, bandelettes sur le front, étoile sur la manche. Des plis semblent s'être simplifiés, à moins qu'ils ne se soient, au contraire, compliqués et multipliés par la virtuosité du ciseau dans l'exécution en marbre. Il semble très vraisemblable que nous ayons là, sinon le modèle lui-même, du moins un reflet du modèle d'après lequel a été taillé le marbre de Vienne.



VERROCCHIO (ATTRIBUÉ A). — ÉTUDE D'ENFANT (terre cuite)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

C'est ce procédé de variantes presque insensibles qui fut pratiqué dans l'atelier des della Robbia, pour leurs meilleures productions. Souvent aussi l'on s'y contenta, il est vrai, de simples reproductions mécaniques, c'est presque le cas pour certains petits reliefs en terre cuite qui ont donné lieu à des discussions très vives entre érudits et dont nous avons ici un exemplaire. La Vierge y figure assise de trois quarts, entourée d'un chœur de six anges long vêtus. La même composition se retrouve au Louvre, mais inscrite dans un carré au lieu de l'être dans un rond comme chez M. Dreyfus. Courajod, de même que M. Bode, voulait reconnaître dans cette composition qui se retrouve aussi dans une Madone célèbre d'Oxford, l'œuvre de Luca della Robbia. Il faut avouer cependant que, si l'inspiration première en paraît assez digne du maître, l'exécution des divers exemplaires connus, presque toujours sommaires et frustes, doit revenir à l'atelier.

Le grand nom de Luca peut s'attacher encore, chez M. Dreyfus, à un joli profil d'enfant en haut relief de marbre, figure pleine et ferme, qui n'est pas sans rapports avec les jeunes chanteurs de la Tribune des Orgues de Florence.

Nous revenons aux Madones et à la suite de Luca avec un très beau *tondo* en terre cuite émaillée bleu et blanc, qui provient de la vente Nolivos. On y voit la Vierge à mi-corps, tenant l'Enfant nu et debout; dans le fond, paraissent deux têtes de chérubins. Le même motif se retrouve exactement dans un grand tondo du Bargello (Bode, 269), qui comporte en plus un double encadrement de têtes de chérubins et de fleurs. Le sujet central n'est cependant pas identique dans les deux œuvres : celle de Florence comporte un peu plus d'air dans le champ; le nimbe de la Vierge n'y est pas coupé par la bordure, et les draperies sont un peu plus longues vers le bas. La composition est généralement donnée à Andrea della Robbia; de fait, nous y retrouvons bien ce talent très souple et très pur, tendre et profond, un peu froid peut-être, avec les souvenirs très précis encore de la technique simple et forte de Luca et son sentiment si poétique.

C'est encore par une Madone, mais singulièrement plus profane d'impression, que peut s'ouvrir, chez M. Dreyfus, la remarquable série des œuvres de Mino. Celle-ci est un des plus précieux petits marbres de la collection. Elle vient de la vente Nolivos, et mérite de prendre rang, malgré ses petites dimensions, à côté des deux beaux marbres



VERROCCHIO. — LA FILLE DE BARTOLOMMEO COLLEONE (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

du Louvre, rendus par Courajod à Mino da Fiesole ; à côté de la Madone du palais Martelli, de Florence (Bode, 387), et de celle de la collection Lichtenstein (Bode, 390) (1). Un soupçon de maniérisme s'annonce ici dans le geste de l'enfant, dans celui de la mère surtout : nous nous éloignons des franches et solides intimités maternelles précédentes, des douces et tendres adoratrices des Robbia. La grande dame florentine apparaît « vaguement souriante ou empreinte d'une rêveuse sérénité, avec sa grâce exquise mais un peu superficielle » (Courajod). Enfin l'on retrouve également ici ce fini extrême et cette délicatesse d'exécution un peu sèche, qui sont propres à Mino.

Nous rencontrerions également ces qualités et ces défauts, plus accusés peut-être encore, s'éloignant davantage des exemples de Desiderio, dans les deux très importantes figures de Vertus, qui proviennent de la collection Timbal.

(1) Une confusion du numérotage dans la planche de la publication de M. Bode risque même de faire confondre les deux pièces.



MATTEO CIVITALI (ATTRIBUÉ A). — SAINT SÉBASTIEN (terre cuite)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)



VERROCCHIO (ATTRIBUÉ A). — DAVID VAINQUEUR (terre cuite)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

Apportées à Paris en 1864, et légèrement restaurées, à ce moment, par Chapu, qui leur avait gardé une dévotion particulière, décrites par Perkins et par Courajod, elles sont reconnues comme appartenant à la meilleure manière de Mino, à celle qui apparaît dans les tombeaux du comte Ugo et de Bernardo Giugni, à la Badia de Florence.

Une tradition qui demanderait à être vérifiée, veut qu'elles aient figuré dans l'église de la Minerve, à Rome. On sait, d'autre part, que Mino travailla à Rome à plusieurs reprises, en 1463-64 d'abord, puis de 1473 à 1481, et qu'il y fit de très nombreux tombeaux. On dit aussi qu'un personnage important de la République florentine, qui fut l'ami des Médicis et mourut en exil à Rome, Dietisalvi Neroni, fut enterré dans l'église de la Minerve, et l'on remarque qu'à Florence déjà, ce Dietisalvi Neroni avait honoré Mino de sa protection en lui commandant un retable de marbre qui, destiné au chapitre de Saint-Laurent, fut transporté plus tard dans la sacristie de la Badia et figure aujourd'hui dans l'église même (Bode, 386). Enfin, ce Dietisalvi Neroni est l'original d'un admirable buste qui porte la signature de Mino avec la date de 1464, et qui fait précisément aujourd'hui la gloire de la collection Dreyfus, après être passé, depuis un demi-siècle que Piot le rapporta d'Italie, par les mains de Seillière et de Timbal.



VERROCCHIO. — JULIEN DE MÉDICIS (terre cuite)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

Cet ensemble de traditions, d'hypothèses et de faits certains mériterait évidemment d'être contrôlé soigneusement: l'inscription incomplète et de lecture délicate qui décore la base du buste vaudrait d'être étudiée, complétée (car il y a une lacune) et commentée à fond; peut-être arriverait-on ainsi à établir un rapport curieux entre ces trois œuvres de Mino, commandées sans doute par la même personne : le buste, l'autel de la Badia, enfin cet hypothétique tombeau de la Minerve, dont nos deux Vertus seraient des fragments.

Bornons-nous, pour le moment, à admirer la qualité des œuvres et laissons à d'autres temps le soin d'en établir définitivement l'histoire. Qui ne serait frappé d'ailleurs de l'élégance suprême de ces deux Vertus en haut relief? leurs draperies un peu minces et sèches, laissant transparaître les formes du corps et où la préoccupation de l'antique se devine déjà, leurs pieds nus chaussés de sandales se retrouvent très exactement dans les figures de la Badia. Quant au décor qui accompagnait originairement cette Foi et cette Charité dans leurs niches à coquilles, il devait être assez différent de ces pilastres à arabesques que l'on en a rapprochés arbitrairement, et ressembler beaucoup plutôt à ces pilastres cannelés à la romaine que nous trouvons au retable de la Badia, comme à celui de Fiesole.



ECOLE FLORENTINE OU MILANAISE (FIN DU XVe SIÈCLE)
JEUNE HOMME LAURÉ (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

Le buste lui-même n'est pas sans dénoter aussi quelque souci d'imitation antique dans l'arrangement du costume; la copie exacte du vêtement contemporain y est abandonnée : un essai de toge s'indique sur les épaules et la poitrine, comme, du reste, dans le Nicolo da Uzzano de Donatello et dans le Francesco Sassetti de Rossellino : les dates exactes, comme les attributions de ces deux bustes, sont contestées; mais, légèrement antérieures ou postérieures, les trois œuvres peuvent être considérées néanmoins comme à peu près contemporaines.

Ces détails s'oublient du reste et disparaissent devant l'impression puissante qui se dégage de la tête. Réellement, c'est là une des figures les plus frappantes qu'ait créées l'art de la sculpture dans tous les temps et tous les pays, et il a fallu à cet élégant et gracieux Mino des Madones et des Vertus, au sculpteur inégal des bas-reliefs et des tombeaux romains, un génie par instants sublime, pour créer des effigies aussi fortes que celle-ci, qui supporte sans faiblir la comparaison avec l'œuvre même d'un Donatello. Ce serait presque à douter de la signature et de l'attribution, si quatre ou cinq autres œuvres de même allure ne nous confirmaient l'impression de celle-ci : les deux bustes énergiques et un peu lourds de Pierre et de Jean de Médicis au Bargello, celui de Rinaldo della Luna (1461), au même musée; celui de Nicolo Strozzi, au musée



ECOLE MILANAISE (FIN DU XVe SIÈCLE). — PANNEAU DÉCORATIF (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)



ÉCOLE FLORENTINE (XVe SIÈCLE). — JEUNE FEMME (bois polychromé)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

de Berlin, qui porte la date étonnamment précoce de 1454; celui enfin de Luca Mini, entré plus récemment au même musée, et qui, pour la disposition du costume et de la base, est dans un rapport étroit avec le nôtre.

Eugène Müntz (1) prétendait voir en ce Dietisalvi « un véritable type de conspirateur : la figure ravagée, le sarcasme sur les lèvres, le regard inquiet ». Je ne sais si historiquement le caractère de l'homme répond à cette impression, mais je ne sens ici, il me semble, ni trouble ni inquiétude; au contraire, c'est je ne sais quelle puissante bonhomie, avec une assurance tranquille, une confiance en soi entière, avec, de plus, une pointe de raillerie prête à jaillir de cette bouche pincée dont la lèvre inférieure déborde. Le nez est fort, le regard droit et assuré, le front haut et intelligent, la carrure solide; ce n'est pas une tete de rêveur ou de penseur, mais d'homme d'action, d'orateur peut-être. Il est au repos, mais on le sent prêt à la détente, à l'acte d'énergie et de volonté; la vie est en lui comme contenue et concentrée! Ajoutez l'admirable patine du marbre « jauni, huileux et poli comme du verre », écrivait Courajod il y a trente ans, et qui, loin de s'altérer comme le font trop souvent celle des œuvres de nos musées, s'est enrichie encore dans l'atmosphère privilégiée du cabinet de M. Dreyfus...

Il semblerait que toute œuvre dût pâlir dans un tel voisinage. Voici cependant encore, dans l'étonnante série de ces bustes florentins du Quattrocento, deux pièces qui nous apparaissent comme de taille à le supporter, et dignes des plus belles du Bargello, du Louvre ou de Berlin. Ce sont encore deux pièces recueillies par Piot et passées chez Timbal. Toutes deux légèrement postérieures aux précédentes, et attribuées, avec la plus grande vraisemblance, à Verrocchio. Le buste d'homme en terre cuite représente, à n'en pas douter, Julien de Médicis, le frère de Laurent le Magnifique, qui fut assassiné par les Pazzi en 1478. C'est un buste héroïque et légèrement au-dessus de la proportion humaine, qui semble avoir été exécuté après l'écrasement de la conjuration et le triomphe des Médicis, comme la célèbre médaille où paraissent les effigies des deux frères, celle de Julien en particulier, très semblable de type et d'allure au buste Dreyfus. Le personnage se reconnait fort bien aussi dans un profil en marbre du musée de Berlin (Bode, 165), à son grand nez, au mouvement caractéristique de ses lèvres ; mais, tandis que ce dernier portrait, peut-être fait de son vivant, est plus simple et moins énergique, le buste est une œuvre grandiose où le type s'affirme avec une magistrale autorité et se rehausse encore de l'éclat du costume fantaisiste, de la cuirasse demi-antique où s'étale un admirable masque hurlant.

L'autre buste en marbre est une effigie féminine infiniment délicate, sans mièvrerie cependant, d'une grâce robuste au contraire, assez semblable à celle des Madones de Verrocchio, identique surtout à celle qui éclate dans la *Jeune Femme tenant des fleurs* du Bargello. Mais, tandis que celle-ci est restée anonyme, une indication d'armoiries, que l'on relève dans le vêtement du buste Dreyfus, permet de rattacher la personne représentée à une famille illustre, celle du fameux condottiere Bartolommeo Colleone, fameux plus encore que par ses travaux, par l'étonnante statue que lui fit élever la République de Venise par Andrea Verrocchio. Les Colleoni avaient leur chapelle funéraire, décorée par Omodeo, à Santa Maria Maggiore de Bergame ;

(1) *Histoire de la Renaissance en Italie*. T. I, p. 552.

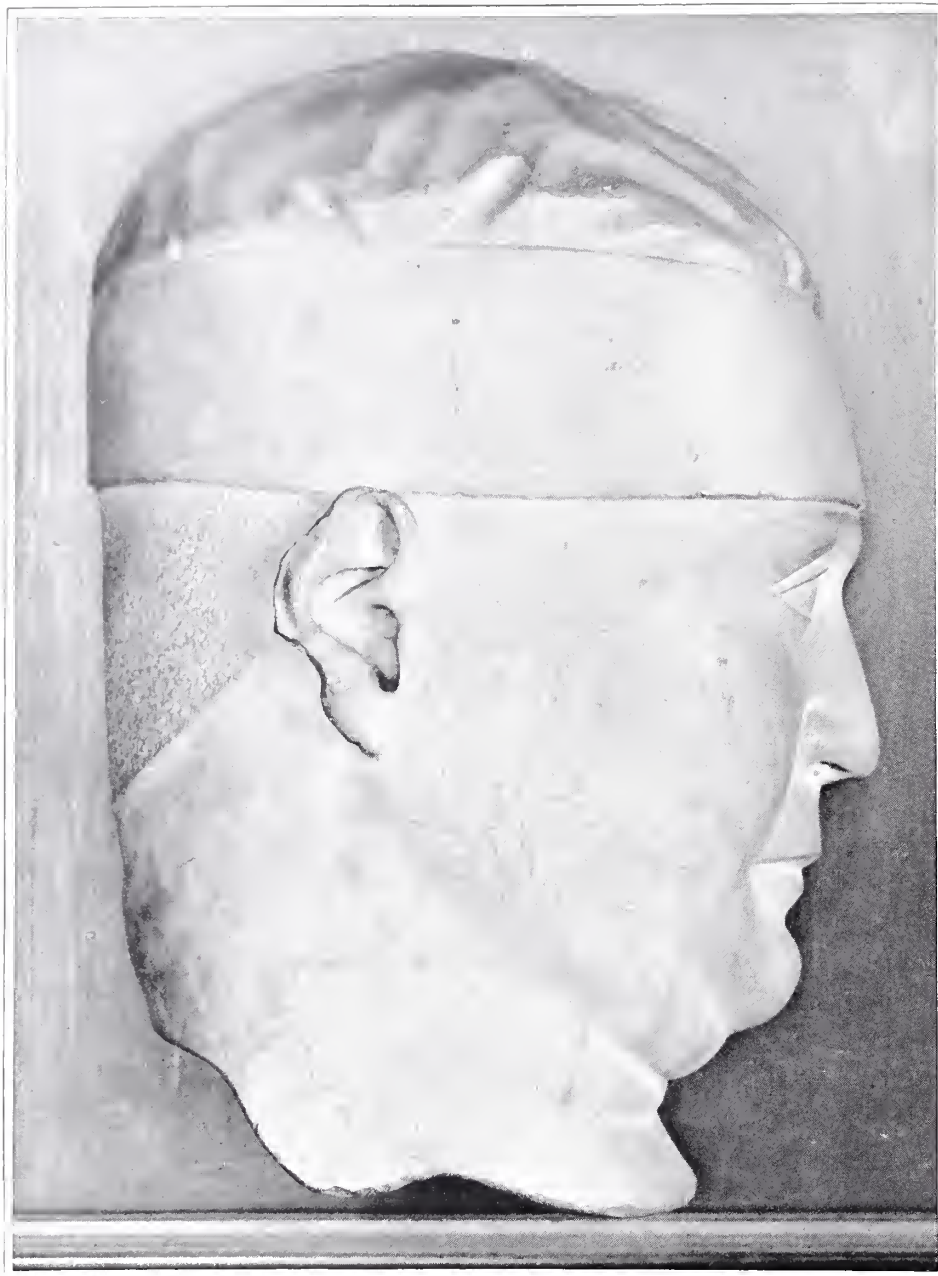


ÉCOLE VÉNITIENNE (FIN DU XVe SIÈCLE). — LA VIERGE ET L'ENFANT (terre cuite)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)



FRANCESCO LAURANA (ATTRIBUÉ A). — BÉATRIX D'ARAGON (marbre)

(Collection de M. Gustave Dreyfus)



ÉCOLE MILANAISE (MILIEU DU XVe SIÈCLE). — PHILIPPE MARIE-VISCONTI (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

le condottiere y reposait à côté de sa femme, Thisbe Martinengo, et de sa fille. On avait supposé, jadis, que c'était la première qui était représentée dans ce buste. Des impossibilités de date empêchent de maintenir cette hypothèse, et l'on est conduit à affirmer qu'il s'agit ici de la fille de l'héroïque condottiere au masque impérieux.

Le style de Verrocchio est encore représenté chez M. Dreyfus par un buste de jeune homme en basalte, la poitrine nue, d'acquisition plus récente. C'est une figure d'un grand caractère, un peu plus régulière et tendant plus vers le classique que les jeunes gens de l'école de Donatello; elle est assez voisine, pour le type et la présentation du visage encadré de lourdes masses de cheveux, de certains bustes attribués à Verrocchio, tels que le jeune homme en terre cuite du Bargello.

M. Bode a publié, en la rapprochant de l'*Enfant au dauphin* du Palazzo Vecchio (Bode, 440-441), une très vivante et amusante statuette d'enfant en terre cuite, debout également sur un pied et une jambe en l'air, qui paraît être une esquisse ou une première idée du célèbre bronze de Florence. Malgré la grande autorité de M. Bode et la parenté certaine des deux œuvres, je suis assez frappé pour ma part de tout ce qui les sépare. Le mouvement des jambes et de la tête dans le bronze est plus ingénu et plus vraiment puéril. Il a, dans la terre cuite, quelque chose de plus calculé et, dirais-je volontiers, ici encore, de plus classique. Les jambes et les bras, tout potelés et naturalistes qu'ils soient dans leur rendu, sont plus arrondis et moins imprévus dans leur mouvement; on pense à l'attitude d'un danseur ou d'un modèle de profession. Le geste de la tête fièrement relevée, la disposition savamment opposée des deux bras enfin, donnent comme un avant-goût du *Mercure* de Jean de Bologne et de tous les génies futurs enlevés sur la pointe du pied, brandissant des palmes ou sonnant de la trompette.

C'est un peu la même impression que nous donne la jolie statuette en terre cuite de *David vainqueur*. La figure est plus régulière et moins personnelle; la cuirasse, plus ornée, témoigne de l'esprit d'une Renaissance plus avancée dans la voie du décor gréco-romain. L'attitude, cependant, tout en étant un peu plus posée et correcte, est bien caractéristique, la tête du Goliath a les plus grands rapports avec celle du Bargello; mais il semble que nous ayons encore affaire ici plutôt à une œuvre dérivée de celle de Verrocchio qu'à une esquisse qui la prépare.

On attribue souvent enfin à ce même Verrocchio certains profils en relief, tels ceux de Béatrix d'Aragon et de Mathias Corvin, du musée de Berlin (Bode, 468). Mais les deux morceaux de ce genre que possède M. G. Dreyfus sont d'un caractère assez différent. L'un représente Eléonore d'Aragon, femme d'Hercule, duc de Ferrare, dont Sperandio a modelé une médaille célèbre, et c'est à ce même artiste que l'on pense pour l'exécution de ce marbre si fin, au profil si net, au modelé si habile, qui rappelle un peu les effets chers à Desiderio. Quant à l'autre portrait, qui nous montre un homme déjà assez marqué, coiffé d'une calotte et les cheveux longs, on le donne pour un portrait de Giovanni Bellini : de fait, cette sculpture minutieuse et fine, cette façon à la fois énergique et comme timide de préciser les traits, d'écrire tous les détails, nous éloignent notablement des habitudes florentines, de la manière large et hardie des grands sculpteurs toscans, et nous rapprochent davantage de l'esprit septentrional. Il est tout naturel d'attribuer un pareil morceau au nord de l'Italie et même à Venise, où la peinture colorée et réaliste des peintres du XVe siècle présentait précisément des qualités analogues, où la sculpture du même temps témoignait d'un curieux mélange d'esprit gothique et de virtuosité italienne.

Les Milanais, dont nous allons montrer tout à l'heure quelques œuvres importantes, travaillaient aussi dans le même sens. Est-ce à un artiste de cette région, est-ce à un artiste florentin qu'il convient d'attribuer ce fin profil du jeune homme couronné de lauriers ? il est assez difficile de le dire. Quoi qu'il en soit, avant de sortir de la Toscane, nous avons encore plusieurs morceaux d'importance à signaler.

C'est d'abord une œuvre de ce sculpteur lucquois, con-



ÉCOLE FLORENTINE OU MILANAISE. — BUSTE PRÉSUMÉ DE GIOVANNA TORNABUONI (terre cuite)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

temporain des Rossellino et des Verrocchio, dont l'importance est capitale dans l'histoire de la formation du style classique, Matteo Civitali. Piot avait recueilli cette statuette de Saint Sébastien en terre cuite, montée sur un tronc d'arbre en bois, dont la correction, le style sérieux, pouvaient faire penser à Rossellino ; la petite ville d'Empoli conserve de cet artiste un Saint Sébastien où l'étude du nu est conduite dans un sentiment analogue. Mais il existe, précisément à Lucques, dans le dôme, un Saint Sébastien de Matteo Civitali (Bode, 271), qui est presque identique à notre terre cuite, et se présente presque sous le même aspect, suspendu sur un tronc d'arbre ébranché.



ÉCOLE MILANAISE (FIN DU XVe SIÈCLE). — JEAN-GALÉAS SFORZA (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

En même temps que s'aggravaient, comme nous venons de l'apercevoir dans cette statuette, les recherches de correction académique, les sculpteurs, comme les peintres de la fin du xve siècle florentin, s'efforçaient d'apporter plus de véhémence abstraite dans l'expression des passions, et de substituer une gesticulation plus accentuée et qui devint vite conventionnelle aux observations plus sincères de leurs prédécesseurs, les grands naturalistes du Quattrocento. Certaines œuvres tardives de Botticelli sont très caractéristiques de cet état d'esprit qui précède immédiatement celui des classiques du xvie siècle. Le bas-relief de marbre de la collection Dreyfus qui représente la *Déposition de la Croix*, nous paraît empreint du même esprit. Il peut dater du début du xvie siècle et marque à peu près la date extrême à laquelle nous conduisent les œuvres réunies ici.

Revenons encore un peu en arrière, cependant, dans ce

délicieux Quattrocento, dont nous n'avons pas épuisé toutes les merveilles. Trois bustes de femmes nous attirent encore, toutes trois à la fleur de l'âge et d'un charme tel que l'époque seule où nous vivons depuis quelques instants put en exprimer un pareil.

Elles sont assez différentes cependant, d'abord par la matière, marbre, terre cuite et bois polychromé, qui nous prouve la variété des ressources de nos sculpteurs; ensuite, par l'esprit et le style, qui décèlent non seulement des talents individuels, mais peut-être aussi des nuances d'écoles, de



ECOLE MILANAISE (FIN DU XVe SIÈCLE). — LUDOVIC LE MORE (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

ces caractères plus généraux dont les tempéraments, même les plus indépendants, subissent l'empreinte sans s'en douter.

L'un de ces bustes, celui qui est en bois peint recouvert d'une sorte de composition de pâte jadis colorée, qui en rend les modelés plus délicats et plus souples, a de grands rapports avec le joli buste de même technique qui est au Louvre. Tous deux sont certainement florentins. On croit que celui-ci représente une personne de la famille des Albizzi. Mais la grâce fine, précise et fière qui s'en dégage est la meilleure preuve de son origine : le dessin des traits est précis et nerveux, l'arrangement général riche et sobre à la fois.

Tout différent est le buste de marbre : celui qui porte sur

la poitrine l'inscription *Diva Beatrix Aragonia*. On sait quel problème se pose au sujet de ce buste célèbre et de plusieurs autres qui en ont été souvent rapprochés, dont la fameuse *Inconnue* du Louvre. L'ancienne attribution à l'école florentine, dont M. Marcel Reymond s'est fait encore le défenseur, ne paraît plus soutenable. Pour Desiderio en particulier, il y a ici une impossibilité formelle, le maître étant mort en 1464, et la princesse, fille de Ferdinand, roi de Naples, ne s'étant mariée, très jeune encore, avec Mathias Corvin que douze ans plus tard. De très nombreuses discussions se sont ouvertes, qui ont eu leur écho ici même. Les différentes opinions en présence ont été exposées dans *les Arts* en 1902 et je n'aurai garde de rouvrir le débat. Emile Molinier, qui y avait pris part, semblait annoncer des révélations sensationnelles qu'il ne donna jamais. M. Bode, qui avait proposé jadis, en même temps que Courajod, l'attribution de ce groupe d'œuvres à Francesco Laurana, a publié à nouveau, en 1902, son étude sur Desiderio et Laurana sans y rien changer. Plus récemment, la même opinion a été défendue encore par M. Fritz Bürger dans un livre copieux qui vient de paraître sur Laurana. Les catalogues du Louvre l'ont maintenue également, et je n'ai nulle raison, pour ma part, bien au contraire, d'y contredire. Toutefois, le terme d'*École napolitaine,* dont on se sert parfois, est peut-être un peu trop général, l'art qui s'est developpé à Naples, pour brillant qu'il ait été, ayant toujours été composé d'éléments disparates. Mais il me paraît certain qu'il y a là une individualité d'artiste très originale et profondément distincte de l'École florentine ; or, les différents éléments dont s'est constituée la personnalité du Dalmate Laurana, septentrional d'origine, méridional de culture, essentiellement voyageur de carrière, peuvent très bien avoir abouti à ce résultat, à cette grâce un peu molle et sentimentale, à cette facture merveilleusement habile et séduisante, mais sans grande énergie, à cette douce monotonie que l'on retrouve parfois aussi dans l'art des Gagini, et qui apparaît dans tous ces bustes et masques aux yeux mi-clos, dont le sourire attristé et mystérieux a sollicité tant de curiosités, éveillé tant de rêves.

La troisième figure, enfin, celle de terre cuite, est désignée sous le nom de Giovanna Tornabuoni. Ce serait la même personne qui trône dans toute sa gloire aux fresques de Ghirlandajo, à Santa-Maria Novella, et dont le médailleur Niccolo Fiorentino nous a aussi laissé d'admirables effigies. Tout récemment, M. Müller-Walde a voulu reconnaître dans ce buste une œuvre de Léonard de Vinci. C'est un bien grand nom prononcé et que l'on ne doit certes invoquer qu'avec une extrême prudence, étant donné surtout que les termes de comparaison qui pourraient nous faire connaître la manière de Léonard sculpteur manquent absolument. Courajod avait proposé de la reconnaître dans le buste de Béatrix d'Este du Louvre, et les deux œuvres ne sont pas sans témoigner de quelque parenté. La construction et la disposition générale de l'effigie, cette tête d'ange ailé qui apparaît ici sur la poitrine de façon assez inattendue, enfin, dans la physionomie, cette gravité forte, cette impression de sérieux à peine tempérée par un très léger sourire, tout cela me paraît se distinguer du pur esprit florentin et manifester, sinon le génie de Léonard, du moins certains caractères que l'on retrouverait facilement dans l'art du Milanais, influencé par ses habitudes et ses recherches.

Quelques spécimens de choix représentent, chez M. G. Dreyfus, l'art de l'Italie du Nord, à côté des chefs-d'œuvre de l'art florentin que nous venons d'énumérer. Nous signalerons d'abord comme assez directement influencée par l'art toscan cette jolie madone en terre cuite vue à mi-corps, qui est certainement d'origine vénitienne et rappelle en ronde bosse l'art gras et large



ÉCOLE DU NORD DE L'ITALIE (FIN DU XVe SIÈCLE). — ECCE HOMO (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

de Giovanni Bellini, dégagé des rudesses du gothique vénitien et sans prétention encore au classicisme solennel des sculpteurs du XVIe siècle.

Un petit bas-relief représentant un *Ecce homo* est plus imprégné de l'esprit septentrional. Le thème douloureux, comme les anges aux longues tuniques, de jeunes diacres aux perruques régulières et bouclées, sont encore entièrement gothiques. Les anges nous rappellent, en particulier, certaines figures des monuments vénitiens du XVe siècle, ou du tombeau Brenzoni, à San Fermo de Vérone. Il est vrai que cet art s'est répandu sur tout le versant sud des Alpes et dans toute la vallée du Pô, en connexion assez intime avec l'art du Nord. Le Milanais, en particulier, qui avait connu des ateliers gothiques composés ou dirigés en grande partie par des Allemands et des Français, vit se développer à la fin du XVe siècle une école très florissante, d'une abondance de sève même un peu tumultueuse, où les éléments classiques propagés par la Renaissance et venus assez généralement de la Toscane se mélangèrent aux traditions et aux goûts hérités des maîtres précédents. Le décor élégant, varié, très riche, y fut moins pur qu'à Florence; fleurs, fruits, vases, rinceaux, animaux fantastiques, personnages humains, s'y accumulèrent, mais souvent avec grâce et ingéniosité, comme dans ce morceau de la collection Dreyfus que nous reproduisons ici. Les types humains employés comme décors, les génies enfantins s'affinèrent et s'amaigrirent, les manteaux, les tuniques se craquelèrent en plis multipliés, et l'on eut l'art un peu compliqué et encombré des Omodeo et des Mantegazza, dont nous avons ici un spécimen excellent dans ces deux anges accotant une couronne mutilée et dont l'un s'appuie sur un écusson.

L'art du portrait devait, dans ce milieu, connaître aussi un développement remarquable, la puissante effigie en haut relief que M. Dreyfus acquit jadis à la vente Signol en est un témoignage des plus considérables. Elle représente le dernier des Visconti, Philippe-Marie († 1447), dont la réputation de brutalité est bien justifiée par sa physionomie même. On sait que Pisanello lui a consacré l'une de ses plus fortes médailles, où son profil épais, son cou de taureau, son crâne plat, ses lèvres minces et son œil enfoncé, son bonnet cachant tout le front, sont écrits avec l'énergie que nous retrouvons ici. La similitude est même tellement évidente que l'on ne peut s'empêcher de songer à établir une parenté entre les deux œuvres.



MANTEGAZZA (ATTRIBUÉ AUX). — FRAGMENT DÉCORATIF (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)



ÉCOLE FLAMANDE (DÉBUT DU XVIe SIÈCLE). — PHILIPPE LE BEAU (terre cuite)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)



ÉCOLE FLAMANDE (DÉBUT DU XVIe SIÈCLE). — JEANNE LA FOLLE (terre cuite)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)

Cette rude franchise, en même temps, dans le traitement de l'effigie en marbre, n'est pas sans nous faire penser aussi aux solides effigies septentrionales de notre XIVe et de notre XVe siècle.

Voici, au contraire, maintenant deux effigies bien typiques de cet art milanais du XVe siècle, tempéré et raffiné par l'influence florentine, mais qui conserve une sécheresse nerveuse assez spéciale. Elles représentent, en deux grands médaillons aux épigraphies presque classiques, les effigies hautaines et raffinées de deux des Sforza, qui succédèrent aux Visconti. C'est le jeune Jean-Galéas-Marie, qui mourut à 21 ans en 1494, et son oncle, tuteur et successeur, le fameux Ludovic le More, dont on sait les goûts fastueux, les intrigues, les aventures, les crimes même et la mort misérable dans les cachots de Loches.

L'art milanais fut, comme l'on sait, au début du XVIe siècle, l'un des grands agents de l'expansion italienne à travers l'Europe. Ses marbriers, ses bronziers, par eux-mêmes ou par leur production, se répandirent au delà des Alpes. Quelques preuves de cette propagande se rencontrent chez M. Dreyfus à côté de deux jolis petits marbres du XIVe et du XVe siècle français, une *Vierge de douleur* et une *Sainte Catherine*, prêtées par lui à l'Exposition des Primitifs français de 1904. Ce sont quatre petits reliefs formant une frise, coupée par des pilastres à chapiteaux composites ; l'on y reconnaît à n'en pas douter des imitations de plaquettes italiennes représentant des combats de cavaliers et de fantassins antiques. C'est une curiosité à la fois et un témoignage historique très saisissant de rencontrer, à côté de l'admirable série des plaquettes dont on dira bientôt ici la richesse artistique et documentaire, cet exemplaire entre mille de l'influence ultramontaine exercée par de ces petits documents d'art qui circulèrent de main en main au XVIe siècle.

Enfin, deux très curieux bustes en terre cuite viennent compléter la collection de ceux que nous avons étudiés tout à l'heure et se ranger sans trop faiblir à côté du terrible Dietisalvi Neroni. Ils ont, du reste, la même provenance, sinon la même origine, et passèrent par les mains de Piot et de Timbal dès le milieu du XIXe siècle. On les signale dès 1805 dans la collection d'Huyvetter, de Gand, et une tradition constante y veut reconnaître Philippe le Beau et Jeanne la Folle, les parents de Charles-Quint. Quant à leur style et à leur origine artistique, si l'influence de l'art italien du Quattrocento y est indéniable, il y a toute chance pour que leur auteur soit un homme du Nord ; leur facture minutieuse et précise, le soin attentif que leur auteur a apporté à l'exactitude du costume et au détail de son rendu scrupuleux, le modelé attentif, mais un peu sec des visages, tout dénote que nous n'avons pas affaire ici à quelque compatriote et successeur de Donatello et de Verrocchio. Ceux-ci voyageaient, il est vrai, fréquemment à cette époque, et leurs œuvres se rencontrent en abondance de la Bretagne à la Pologne. Il y a aux environs de Tours, notamment, deux bustes qui ont figuré à l'Exposition rétrospective de 1890 et qui, pour représenter des bourgeois tourangeaux, n'en sont pas moins l'œuvre très vraisemblable de quelque Italien émigré. Ceux-ci, au contraire, sont septentrionaux, non seulement par les personnages qu'ils représentent et par leur provenance directe, mais par tout leur esprit, et quelque découverte d'archives nous permettra sans doute un jour de nommer à coup sûr leur auteur, que l'on disait autrefois être le peintre Quentin Metsys, que l'on a proposé récemment, de nommer Conrad Meyt, et qui pourrait en tout cas bien être le même que celui du Charles-Quint jeune au grand chapeau, qui figurait cet été à l'Exposition de la Toison d'Or à Bruges.

PAUL VITRY.



ÉCOLE FLORENTINE (DÉBUT DU XVIe SIÈCLE). — DÉPOSITION DE CROIX (marbre)
(Collection de M. Gustave Dreyfus)


NANPON
FABRICANT
GAINERIE
MAROQUINERIE
174 Fg St HONORÉ
PARIS



